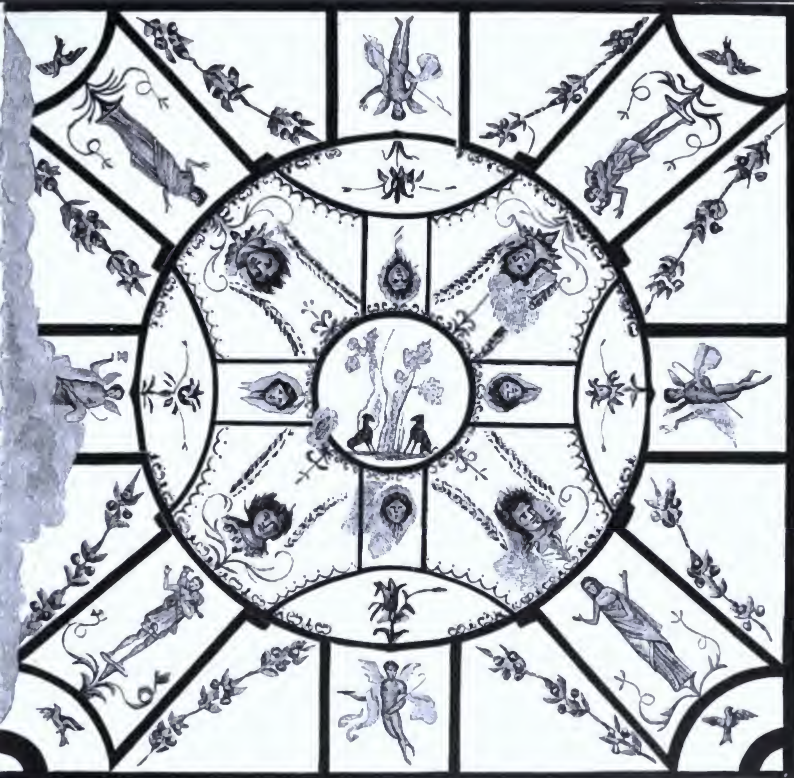


# Altchristliche malerei und altkirchliche literatur

Edgar Hennecke



Catacombs
Archaeology (Christian)

# ALTCHRISTLICHE MALEREI

UND

# ALTKIRCHLICHE LITERATUR.

EINE UNTERSUCHUNG

ÜBER DEN BIBLISCHEN CYKLUS DER GEMÄLDE

IN DEN RÖMISCHEN KATAKOMBEN

VON

DR. EDGAR HENNECKE,

LICENTIAT DER THEOLOGIE.

MIT FÜNFUNDDREISSIG ABBILDUNGEN.



LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1896.

Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἥκει· φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων εἴδη καὶ ἔργα.

*Philostrat.* imag. prooem.

Selbst im Augenblicke des höchsten Glücks und der höchsten Not bedürfen wir des Künstlers.

*Goethe.*

PARENTIBUS

ET

CORDES RECHT

GROSS-LICHTERFELDENSI

GRATO ANIMO AC PIIS VOTIS

D. D. D. A.

# Vorwort.

Die Tendenz bei der Auswahl biblischer Scenen auf den römischen Katakombengemälden bildet ein Problem von nicht zu unterschätzender Bedeutung. „Belauschen wir doch hier die ersten Äusserungen einer nachmals so mächtigen und unermesslich reichen Kunst.“ (Springer.) Der Reiz, bei der engen Geschlossenheit des Cyklus von biblischen Gemälden auf dieser ersten Stufe dem Probleme nachzugehen, steigert sich nicht zum letzten zufolge der auffallenden Thatsache, dass direkte Massstäbe von Seiten der gleichzeitigen christlichen Literatur zur Ergründung desselben nicht geboten werden, während sich doch mit Recht vermuten lässt, dass es bei näherem Zusehen an einem gemeinsamen Fond gleicher oder doch ähnlicher Reflexionen über dieselben Gegenstände nicht fehlen kann.

Direkte Massstäbe aus der altkirchlichen Literatur an die Produkte der altchristlichen Wandmalerei heranzubringen, gestatten streng genommen nur die Details der Darstellung in den verschiedenen Scenen. Indem sie das Anschauungsmaterial liefern, wofür dort oder anderwärts die technischen Ausdrücke gegeben sind, ermöglichen sie es, Zustände des christlichen Lebens unserer Phantasie mit einiger Lebendigkeit vorzuführen. Darin besteht der nicht zu unterschätzende Beitrag, den sie dem archäologischen Zweige der kirchengeschichtlichen Forschung zu leisten imstande sind. Man lese neben mancher Schrift Tertullians und des Alexandriners Clemens etwa den „Hirten des Hermas“ und illustrire sich die dort vorkommenden Scenen und die zahlreichen technischen Ausdrücke mit dem Material, das den Katakombenmalereien entlehnt ist, um einzusehen, dass der Wert derselben gerade von dieser Seite her nicht gering zu veranschlagen ist! Nicht bloss die ausserbiblischen Darstellungen, auch die biblischen Scenen selber liefern hier

das Material. Ist es doch zu allen Zeiten ihre Eigenart gewesen, die Umgebung der Zeit, welcher sie entstammen, zu konkreter und lebendiger Anschauung zu bringen. „Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen sich gerade in ihnen zu so unlöslicher Einheit, dass die biblisch-geschichtlichen Vorgänge, von gläubiger Seele erfasst, sich unwillkürlich in greifbare Gegenwart umsetzen, weshalb die Künstler aller naiven Kunstzeiten sich auch nicht gescheut haben, sie durch das Beiwerk der Landschaften, der Trachten, der Geräte ihrem eigenen Volke und ihrer eigenen Zeit anzueignen. Dass Religion und Kunst, die verwandten Bedürfnissen der menschlichen Seele entspringen, auf einander angewiesen sind, gereicht natürlich den Stoffen der biblischen Geschichte zu unberechenbarem Vorteil.“ (WOERMANN, *Was uns die Kunstgeschichte lehrt.* 3. Aufl. S. 100.)

Weniger stark erscheint das Maass der beiderseitigen Berührung auf dem Boden der altchristlichen Literatur, sobald man sich nach allgemeinen Urteilen altkirchlicher, speciell vorkonstantinischer, Schriftsteller über den interessanten Kunstzweig der cömeterialen Malerei umsieht. Die Fabel von dem Kunsthasse der alten Christen hat sich zumeist aus diesem Grunde in weiteren Kreisen der älteren Forschung längere Zeit halten können, nachdem schon ein guter Teil der uns aufbewahrten Monumente bekannt war. Für ihre kunsthistorische Beurteilung vollends leisten die vereinzelten literarischen Nachrichten so gut wie gar nichts. Es entsprach am allerwenigsten den altchristlichen Intentionen, in dieser Richtung Betrachtungen anzustellen. Erst der neueren Forschung ist es vorbehalten gewesen, die mannigfaltigen Beziehungen zu den Anschauungsmitteln jener Periode aufzudecken und damit auch das kunsthistorische Verständnis an den erhaltenen Monumenten zu üben.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung fällt aber bei der Doppelfassung des Themas noch an eine andere Stelle. Mochte sich auch der Auffassung manches altchristlichen Beschauers jener Gemälde die künstlerische Seite der Darstellung, sei es als Vorzug, sei es als Mangel, aufdrängen, in dem Vordergrund seiner Betrachtung stand gewiss der Gegenstand, den sie nach allgemeiner Auffassung seiner Zeit zur Darstellung bringen sollten, oder doch der Eindruck, den der Komplex der dargestellten (biblischen) Scenen auf seine religiöse Stimmung oder sein Nachdenken hervorrief. Es wird sich für uns darum handeln, der Tendenz bei der ursprünglichen Auswahl und Betrachtung dieser Scenen in zusammenhängender Untersuchung nachzugehen, um so viel-

leicht einen wichtigen Bestandteil der volkstümlich gewordenen Religion zu begreifen und möglicherweise auch ein Licht zu gewinnen, welches auf Umfang und Grenzen des populären Schriftgebrauchs fallen könnte. Für die Frage nach dem Rechte einer Heranziehung der altkirchlichen Literatur zu diesem Behufe sei hier bereits bemerkt, dass man sich vor Übertreibungen in der unbedenklichen Anwendung dieser oder jener Partie aus den altkirchlichen Schriftstellern zur Erklärung der Kunstdarstellungen nicht überall gehütet noch die principielle Disparatheit der beiderseitigen Belege ihrer Natur entsprechend zur Genüge beachtet hat.

„Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper manet aequa potestas.“ (HORAZ.)

Andrerseits hat man eine Beurteilungsweise, die sich zufolge dem Orte der altchristlichen Kunstprodukte von jeher nahe legte, zu unbedenklich zur Erklärung auch der vorliegenden Darstellungen, unter nachträglicher Bekräftigung durch gewisse altkirchliche Zeugnisse verwandt, ohne sich die Differenzen der zeitgeschichtlichen Auffassung zur Genüge gegenwärtig zu halten. Dass die hier gemeinte Auffassung in neuerer Zeit durch eine den Forderungen wissenschaftlicher Methode entsprechende Theorie für eine spätere Stufe der altchristlichen Kunstentwicklung eine immerhin bemerkenswerte Stützung erfahren hat, hat ihr Schwergewicht nicht unerheblich gesteigert, wie man sich an den betreffenden Partien der kunstgeschichtlichen Handbücher überzeugen kann.[1]

„Den biblischen Malereien der Katakomben ist ein parabolischer (kein symbolischer, noch weniger ein allegorischer) Charakter zuzusprechen.“ Vorbehaltlich näherer Begrenzung glaube ich behaupten zu können, dass man mit Hülfe dieser (zum 10. Mai 1893) von HANS ACHELIS in Göttingen proponirten These dem ursprünglichen Sinne wenigstens der alttestamentlichen Darstellungen des altchristlichen Gemäldecyklus näher kommt, als es gemeiniglich geschieht. Den Wortlaut dieser These führe ich hier um so lieber an, als ich bekennen muss, durch sie den ersten Anstoss zur Wahl und Formulirung des vorliegenden Themas erhalten zu haben. Der Dank, den ich ihrem Urheber auch an dieser Stelle ausspreche, erstreckt sich zugleich auf mannigfache Anregung und gelegentliche freundschaftliche Auskunft, zu der er durch einen längeren Aufenthalt in Rom in den Stand ge-

---

[1] Vgl. die neuesten von SCHULTZE, *Archäologie der altchristlichen Kunst*, München 1895; KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst* I 1, Freiburg i. Br. 1895.

setzt war, sowie auf gütige zeitweilige Überlassung seiner um ihrer Vollständigkeit willen wertvollen Photographiensammlung der Kollektion Parker, deren Platten inzwischen verbrannt sind. Aus derselben sowie aus neueren Katakombenwerken das Beste und Sicherste zu meiner eigenen Veranschaulichung und dann auch zur Herstellung der beigegebenen Abbildungen zu benutzen, bei der mir der Verleger, Herr Herm. Credner, auf das Dankenswerteste entgegenkam, bin ich um so eifriger bemüht gewesen, als ich bisher nicht dazu gelangte, die erhaltenen oder neu aufgefundenen Reste der alten Malereien an Ort und Stelle zu besichtigen. Da aber der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf die Erhebung des in Frage kommenden Bestandes der altkirchlichen Literatur fällt, so glaube ich unter den gedachten Umständen auf die Nachsicht der Leser rechnen zu dürfen. Sehr erleichtert wurde mir die Arbeit durch gütige Erlaubnis zur bequemen Benutzung des kirchlich-archäologischen Apparats der Universität Leipzig seitens seines Direktors Prof. Dr. Hauck.

Ich glaube mit den Worten Farrar's (*The life of Christ as represented in art.* 1894, Preface, p. V) hier schliessen zu dürfen: „Art is, indeed, a matter of common human concern, and every man of ordinary education has a right to an opinion, if not upon its technical qualities, yet at least upon the thoughts which it conveys and the influence which it excercises over his own mind.“

Betheln (Hannover), im April 1896.

Pfr. Lic. Dr. **E. Hennecke.**

# Inhalt.

# Verzeichnis der Abbildungen.

# I. Einleitendes. Grundsätze.

„Mit dem Jahre 410, dem ersten Einfalle der Barbaren in Rom, können wir die Benutzung der alten unterirdischen Coemeterien als erloschen ansehen".[1] Es ist damit auch der altchristlichen Malerei eine gewisse Grenze gesetzt, wenigstens derjenigen, die zu behandeln Aufgabe der vorliegenden Untersuchung sein soll. Eine solche Zeitgrenze annähernd zu fixiren, kann von einiger Bedeutung sein, wenn es sich, wie hier, darum handelt, die uns überkommenen Stücke altchristlicher Malerei, deren Ausdeutung neben ihrer Klassificirung immer noch starken Velleitäten ausgesetzt ist, durch Heranziehung gewisser Stellen der altkirchlichen Literatur zusammenhängend zu erläutern. Dass jene Fixirung für die unterirdischen Gemälde selber nur eingeschränkte Bedeutung hat, ergiebt die Thatsache, dass ein Niedergang dieses Kunstzweiges, — wenn anders man seine ersten und besten Produkte als auf einer gewissen Höhe künstlerischer Ausführung stehend erachten will —, bereits im Laufe des vierten Jahrhunderts sich bemerkbar macht, wie der Verfall der die Reminiscenz an die Antike immer mehr erschwerenden, starrer und typischer werdenden Formen, der Wechsel in der Auswahl und Komposition der Sujets, das Hinzukommen neuer, den späteren hieratischen Charakter bereits andeutender Merkmale[2] beweisen.

---

[1] F. Becker (*Rom's altchristliche Coemeterien* S. 51), der den Befund statistischen Materiales der datirbaren Inschriften bei de Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae* I (1861) p. CXVII—CXXIII nach dessen Vorgange in Schlussfolgerungen über die seit Konstantin bis zu dem angegebenen Zeitpunkte hin — mit Ausnahme der Jahre 370 und 371 — deutlich immer mehr sinkende Benutzung der unterirdischen Coemeterien referirt (S. 50). Aus dem Jahre 410 selbst existirt keine datirte Inschrift (de Rossi p. 250), kurz nach demselben treten sie nur spärlich auf. Vgl. de Rossi, *Roma Sotterranea* I 215 f. Kraus, *R. S.* (Bearbeitung der englischen *R. S.* von Northcote und Brownlow. Neue Aufl. 1879, 2 voll., die wiederum einen Auszug aus de Rossi's grossem Werke I 1864. II 1867. III 1877 darstellt) 2. Aufl. 1879, S. 114.

[2] Hieher gehört der Nimbus (cf. Didron *Iconographie chrét. Hist. de Dieu*, in *Collection de documents inédits sur l'hist. de France.* XIII[e] Série. Paris 1843,

Die Angabe eines terminus ad quem ist auch nicht in dem Sinne gemeint, als ob das, was nach demselben liegt, ohne Übergänge in der Auffassung wie in der Ausführung von dem Vorherliegenden zu scheiden wäre. Noch weniger ist es überhaupt angängig, eine chronologische Bestimmung der einzelnen Gemälde gegen diese Zeitgrenze hin oder auch vorher mit hinreichender Sicherheit zu treffen. Was der Scharfsinn der Forscher, in erster Linie DE ROSSI's hier geleistet hat, übersteigt selbst an den festeren Punkten nicht den Wert einer nur ungefähr und mit annähernder Sicherheit zu vollziehenden Zeitbestimmung.[1] Dass man darüber hinaus in der Mehrzahl der Fälle wohl nie zu bestimmten Ergebnissen kommen wird, vermindert leider hie und da die Bedeutung der gesamten einschlägigen Forschung, wie die Durchführung einer festen Methode in der Behandlung angrenzender Fragen dadurch von jeher erschwert worden ist.

Nicht zum letzten wird auch die in der vorliegenden Untersuchung

p. 99), das Konstantin'sche Monogramm (cf. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles.* Paris 1878, p. VA. 1. BECKER, *Die Inschriften* 15), das Auftreten des bärtigen Typus in biblischen- und Heiligendarstellungen u. a. m.

[1] (Vgl. KRAUS, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen* S. 92 f.) Über die nur an vereinzelten Punkten mit grösserer Bestimmtheit in Anwendung zu bringenden Anhaltspunkte eines Induktionsverfahrens zur Datirung gewisser Grabräume und ihres Wandschmuckes vgl. LEFORT, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie* etc. Paris 1885, p. 9—12, der p. 13 ff. in extenso eine Aufzählung der verschiedenen Monumente mit der Absicht auf Herstellung einer „Chronologie des peintures des catacombes Romaines" (Titel eines Teiles jener Études, als „Extrait de la Revue archéologique" Sept.—déc. 1880 in Paris 1881 erschienen), soweit dieselben noch vorhanden und erkennbar sind, bietet. Doch kommt er über eine allgemeine Datirung der Gemälde (nach Jahrhunderten oder Hälften derselben) nicht hinaus und gesteht: „on voudra bien tempérer la rigueur de cet ordre" etc. (p. 12). — POHL's Buch „*Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei*" Leipzig 1888 giebt den betr. Abschnitt nur (ungenau) wieder (vgl. *Zeitschr. f. Kirchengesch.* X 253 ff. *Göttinger Gel. Anz.* 1889, S. 329 ff.). — Um für einen einzelnen Fall eine Vorstellung von jenem Verfahren zu gewinnen, vgl. BECKER, *Coem.* 43. LIELL, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben.* Freib. 1887, S. 226 f. über die Altersmerkmale der sog. cappella greca im COEM. PRISCILLAE, die man (nebst den angrenzenden Teilen) ausser der 1865 wiederentdeckten Eingangshalle des COEM. DOMITILLAE sowie der Ampliatuskrypta daselbst und der ältesten Area (I) in CALLISTI (LUCINAE) nach de Rossi als die ältesten der bisher bekannten Räumlichkeiten des unterirdischen Roms anzusehen pflegt (2. resp. 1. Jahrh.); sie dürften höchstens von den beiden Hauptsälen in S. GENNARO DEI POVERI zu Neapel (s. die dortigen Deckenmalereien bei GARRUCCI, *Storia della arte cristiana* II tav. 90. 95 f. u. ö.) übertroffen werden. Über gewisse untrügliche Merkmale einer Altersbestimmung und Zuweisung bestimmter Gemälde an das vierte Jahrhundert und danach s. die vorige Anmerkung.

speciell zu behandelnde Frage nach der **Bedeutung des biblischen Bilderkreises** auf den römischen Katakombengemälden durch die angegebene Schwierigkeit gedrückt, wenngleich noch andere Umstände dabei im Spiele gewesen sind, die Frage, deren Lösung auf den ersten Blick fast selbstverständlich erscheinen könnte, in dem Dunkel zu belassen, in welchem sie sich kraft des Widerstreites grundlegender Meinungen der Archäologen aus den verschiedenen Lagern noch gegenwärtig befindet. Da die Mannigfaltigkeit der Antworten, welche jene Frage für die einzelnen Fälle gefunden hat, zu jener Selbstverständlichkeit in keinem Verhältnis steht, eine gewisse innere Abgeschlossenheit dieser Gruppe gegenüber anderen Cyklen der Katakombengemälde sich aber von vornherein bemerkbar macht, so dass man von der Wichtigkeit einer gesicherten Lösung des so begrenzten Problems auch von vornherein überzeugt sein kann, dürfte eine zusammenfassende Behandlung der hieher gehörigen Darstellungen als Wiederaufnahme der Frage nach der eigentlichen Bedeutung der Katakombengemälde zu rechtfertigen sein.

Wir verstehen unter biblischen Scenen und Figuren diejenigen Gemäldedarstellungen, welche eine mehr oder weniger deutliche und unmittelbare Beziehung auf Stellen oder Abschnitte der heiligen Schriften Alten und Neuen Testamentes oder auch nächstverwandter apokrypher Literatur enthalten. Solche Scenen finden sich, wie bekannt, neben anderen Darstellungen auf den Wand- und Deckengemälden der (römischen) Katakomben, d. h. an den Wänden der Galerien und der einzelnen Grabkammern (cubiculum), an den Decken der letzteren und der hier wie dort auftretenden Nischengräber (arcosolium), an der Aussenwand vor diesen und vor den durch einfache (viereckig längliche) Aushöhlung hergestellten Einzelgrabstätten (loculus) in reichlicher Menge verteilt, so dass sie, wie ein Einblick in das Werk Bosio's und seiner Nachfolger[1] lehren kann, die Darstellungen anderen Inhaltes an Zahl und Bedeutung übertreffen. So gering auch gegenüber der ungeheuren Ausdehnung der unterirdischen Gänge im Umkreise Rom's[2] die Anzahl der

---

[1] Bosio, *Roma sotterranea* ed. Severano. Roma 1632. Unter den zahlreichen Bearbeitungen seien nur die grösseren Werke von Aringhi, *Roma subterranea* etc. 2 voll. ed. Rom. 1651; ed. Paris. 1659; Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma* etc. Roma 1737—54, 3 voll. hervorgehoben, weil sie die Kupferstiche Bosio's vollständig enthalten.

[2] Vgl. Mich. Stef. de Rossi, *Dell' ampiezza delle Romane catacombe* etc. (*Estratta dagli Atti della accademia de' Nuovi Lincei*) Roma 1860, p. 13 ff. Aubé, *La théologie et le symbolisme dans les catacombes de Rome* bezeichnet (*Rev. des deux mondes* LVIII 1883, p. 362) die Nekropolen um Rom als eine „Stadt, die fast ebenso ausgedehnt und sicher bevölkerter an Toten war, als Rom zur Zeit seines grössten

bemalten Wandflächen überhaupt sein mag, — dem, welcher sie nicht mit eigenen Augen gesehen, fällt die Ansetzung einer richtigen Proportion im Verhältnis zu dem Gros der unbemalten Wandflächen schwer genug —, so steht doch für jeden Beschauer der Eindruck von vornherein fest, dass sich gerade in diesen biblischen Darstellungen, wenn irgendwo sonst, das christliche Selbstbewusstsein den jeweiligen historischen Bedingungen entsprechend, einen Ausdruck geschaffen hat, der die Selbständigkeit des malerischen Schaffens in der alten römischen Christenheit mit Rücksicht auf den Inhalt der Darstellungen einigermassen in's Licht setzt.[1] Wenn irgendwo in dem malerischen Schmucke der Wandgemälde ist also bei diesem Cyklus die Handhabe gegeben, der Bedeutung, welche die ihm zugehörigen verschiedenen Darstellungen in den Augen und nach dem Sinne der alten römischen Christen hatten, näher zu kommen. „Diese Bilder gestatten einen tiefen Einblick in Geschmack und Lebensauffassung."[2] Haben sich an ihnen im Laufe der Untersuchung feste Anhaltspunkte zur Beurteilung ergeben, so besteht die Hoffnung, dass auch die Stimmung, aus welcher heraus die übrigen Darstellungen geschaffen sind, sicherer getroffen wird; und es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, dass, wenn es gelingen sollte, der wahren

---

antiken Glanzes Lebende gezählt hatte. Man kennt alle auseinander liegenden Stadtteile des unterirdischen Rom noch nicht und hat sie noch nicht messen können. Indessen erlauben ernsthaft angestellte Berechnungen, die Länge seiner schmalen Gässchen zusammengenommen auf ungefähr tausend Kilometer abzuschätzen und die Zahl menschlicher Geschöpfe, welche dort während wenig mehr als vier Jahrhunderten beigesetzt worden sind, auf sechs oder sieben Millionen zu veranschlagen."

[1] Dabei mag die Frage, ob die eine oder andere einzelne Scene, in deren Identificirung immer noch keine völlige Übereinstimmung erzielt ist, dieser oder jener biblischen Gruppe wirklich zuzurechnen oder von ihr auszuschliessen ist, gelegentlich ruhig als eine offene bezeichnet werden. Wie gross die Reserve war, die sich unter den älteren Forschern Männer wie Bosio in einzelnen Entscheidungsfällen auferlegten, zeigt das Beispiel der sog. Annuntiationsscene in Priscillae cub. IV (Bosio). Der Nachdruck, der in solchen Fällen von Neueren gelegentlich auf Deutungen wie die im bezeichneten Falle von Bottari nur mit grosser Vorsicht eingeführte und gleichsam nur von ferne her ausgesprochene gelegt wird, steht den Anforderungen einer kunstkritischen Betrachtung schlecht an, so sehr er auch psychologisch begreiflich sein mag, indem das, was man dargestellt zu sehen wünscht, sich mit solcher Lebhaftigkeit vor die Seele stellt, dass man an der Thatsache, dass es dargestellt ist, keinen Zweifel hegt, und dies um so weniger, als eine gewisse Tradition im Spiele ist, die festzuhalten Anforderung der Pietät ist. Auch neuerdings lässt sich manchen (mit aller Vorsicht ausgesprochenen) Vermutungen de Rossi's gegenüber der gleiche Vorgang beobachten (s. z. B. Liell a. a. O. 319 ff.).

[2] *Theologische Studien und Kritiken* 1882, S. 723.

Bedeutung jener Gemäldegruppe näher zu kommen, ein wichtiger, vielleicht der wichtigste Einblick in die schöpferische Seite der ältesten christlichen Kunst überhaupt gewonnen ist.

Andrerseits steht es fest und wird bei jeder unbefangenen Würdigung des gesamten Stoffes zugestanden, dass der Thatsache einer weitgehenden Anlehnung der altchristlichen Kunst an die antike, speciell die spätrömische, in deren Formen sie auftritt und mit deren Mitteln sie arbeitet, gebührend Rechnung zu tragen ist. Im allgemeinen ist es gegenwärtig „unbestritten, dass die Kunst in den Katakomben in direkter Anlehnung an die römische Sitte sich entwickelt hat, die Grabkammer mit einem das Düstere des Todes verhüllenden malerischen Schmuck zu versehen. Dadurch war es von selbst gegeben, dass viele Elemente aus der klassischen Kunst als dekorative Motive auf den neuen Boden hinüberwanderten, die man jetzt bald rein dekorativ, bald symbolisch zu deuten sucht. In jenen antiken Rahmen fügten sich natürlich alsbald christlicher Anschauung entsprungene, namentlich biblische Darstellungen ein. Auch auf diesem Gebiete wird vielfach angenommen, dass eine verborgene Symbolik mit unterlaufe, welche die gelehrte Forschung wieder zu enträtseln habe.“[1] Wenn also an diesen Punkten eine gewisse Übereinstimmung besteht, so sind doch hinsichtlich des Maasses in der Anwendung jener beiden für die Untersuchung einschlägiger und verwandter Darstellungen konstitutiven Begriffe[2] die hervorgetretenen Ansichten in praxi als die denkbar verschiedensten zu bezeichnen. Während z. B. auch nach Kraus (*R. S.* 234) feststeht, „dass die Symbolik in der Geschichte der Kunst und namentlich in der uns hier vorzüglich beschäftigenden Periode eine grosse Rolle gespielt hat,“[3] und selbst

---

[1] Zucker in *Göttinger Gel. Anzeigen* 1889, S. 329.

[2] „Die Grundbedingung des richtigen Verständnisses ist die Scheidung der figürlichen Darstellungen, welche dem lebendigen Formensinn entsprungen sind und nur eine decorative Bedeutung besitzen, von jenen Figurenbildern, welche bestimmte Vorstellungen versinnlichen, Ereignisse schildern, als historische Bilder bezeichnet werden können“ (Springer in seinem beachtenswerten Aufsatze *Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter* in *Berichte über die Verhandlungen der K. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-historische Classe* XXXI 1879, S. 2).

[3] Vgl. Pératé, *L'archéologie chrétienne* p. 69: „L'art des catacombes est surtout un art symbolique. De là ses qualités et ses défauts, l'austère noblesse, la simplicité de moyens, mais aussi le manque de traits pittoresques et individuels. Les images qu'il trace, outre leur sens évident et en quelque sorte extérieur, ont un sens intime, approprié à certaines idées religieuses et morales chères aux premiers chrétiens.“ de Rossi selber bedient sich ausdrücklich und mit Vorliebe der „symbolischen Auslegung“. Der Ausdruck fehlt fast in keinem modernen Handbuch

Schultze bei seiner Klassifikation der Katakombengemälde dem an die erste Stelle gesetzten „symbolischen" Cyklus einen weiten Raum lässt (*Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente.* Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1882, S. 97 ff.), hat neuerdings wieder Hasenclever (*Der altchristliche Gräberschmuck.* Braunschweig 1886) der Geltung des dekorativen Elementes die weiteste Ausdehnung gegeben. Dass aus dieser Theorie heraus gerade die Würdigung der unserer Gruppe zugehörigen Darstellungen ungenügend ausfällt (S. 208 ff.), kann dem Werte seiner nachdrücklichen Betonung zweier wichtiger Grundsätze, die des öfteren in seiner Schrift zum Ausdruck kommen, keinen Abbruch thun. „Wir haben kein Recht, den altchristlichen Gräberschmuck aus dem Zusammenhang mit dem gleichzeitigen antiken herauszureissen, so wenig wir die altchristliche Baukunst von der antiken lösen dürfen, so wenig wie die gesamte christliche Kunst, die ganze christliche Kultur, ja die Entstehung des Christentums selbst von dem Zusammenhang der geistigen Entwickelung des Menschengeschlechts isolirt werden kann" (259). Also muss man „speciell die Bedeutung des altchristlichen Gräberschmucks zu erfassen suchen im engsten Zusammenhang mit demjenigen der antik-römischen Welt" (S. 16; vgl. 19 und was S. 15 über Raoul-Rochette[1] gesagt wird). „Eine historische Betrachtung wird . . , von dem Sicheren ausgehend, das ins Auge fassen, was unbestritten dem antiken und dem altchristlichen Gräberschmucke gemeinsam ist" (184). Mag, wie gesagt, bei Hasenclever die Anwendung seiner Theorie in vereinzelten Fällen, vor allem für die gesamte Klasse der biblisch-historischen Darstellungen, gepresst erscheinen, so verhilft ihm doch sein Standpunkt zu der Ruhe der Beurteilung, die bei derartigen Untersuchungen in erster Linie zu fordern ist und bei der allzuweit greifende Schlüsse in der Ausdeutung des Inhaltes der Gemälde sich am ehesten vermeiden lassen.[2] Das ist

---

[1] *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme* 1834. — *Tableau des catacombes de Rome* etc. 1837. — (*Trois*) *mémoires sur les antiquités chrétiennes* in *Mémoires de l'Institut royal de France* etc. XIII. 1838, p. 92—169. (170—265. 529—788).

[2] Das Extrem der entgegengesetzten Auffassung wird von Aubé l. c. 376 treffend charakterisirt: „La lettre tue, dit l'Écriture, mais l'esprit vivifie. C'est la devise des symbolistes. Ils s'ingénient et se complaisent à découvrir dans toutes les fresques et sculptures des catacombes comme un esprit caché, des mystères de théologie, quantité de choses qu'il ne me paraît pas que leurs auteurs y aient voulu mettre. Soumis à la torture, ces monumens disent tout ce qu'on veut leur faire dire. C'est, on le sait, la pente des commentateurs de pécher par excès de finesse, et de trouver dans les plus simples mots des oeuvres qu'ils analysent, des intentions

das eine. Und der andere Grundsatz spricht sich in der wichtigen Erwägung aus, man müsse „sich hüten, von dem, was etwa durch diese Bildwerke in dem Beschauer wachgerufen werden konnte, einen Rückschluss zu machen auf das, was die Bilder ins Dasein gerufen hat. Das sind doch in der That zwei verschiedene Dinge“ (S. 259). Die Wichtigkeit dieser Auseinanderhaltung wird Jedem einleuchten, der auf dem weiten Felde kunsthistorischer Betrachtung sichere Beobachtungen von einer gewissen Allgemeingültigkeit festzuhalten und analogisch zu verwerten vermag. Wenn Springer a. a. O. S. 6 ff. die Kunstprodukte einer späteren christlichen Periode in dekorative Stücke und „abgeschliffene Figurenbilder“ ursprünglich bestimmten Inhaltes klassificirt, so ist (mit der letzteren Klasse) der Weg von der voranliegenden Bewusstheit in der Darstellung bestimmter Scenen oder Figuren zu der allmählichen Verwischung oder dem Verschwimmen dieses Bewusstseins gegeben. Ebenso wird der umgekehrte Fall, dass man einer indifferenten Kunstschöpfung, zumal von einem ausgeprägten religiösen Standpunkte aus, später einen tieferen (symbolischen) Sinn beilegte, als möglich zu erachten sein, wie auch der andere, dass man aus einer bestimmten Intention hervorgegangene Darstellungen, weil das Bewusstsein dieses Ursprunges verloren gegangen war, unter Umbildung und Erweiterung derselben mit einem anderen Inhalte füllte. So unsicher auch eine Entscheidung für den einzelnen Fall sein mag,[1] so geht doch soviel aus diesen Erwägungen hervor, dass man mit der Anwendung einer „Geheimsymbolik“ die grösste Zurückhaltung zu bewahren hat. „Auch bei historischen Figurenbildern muss der Grundsatz unverbrüchlich festgehalten werden dass sie sich als durchsichtig, klar, gemeinverständlich bewähren“ (Springer S. 9). M. a. W., es ist klar, dass das, was an symbolischen Beziehungen den einzelnen Gruppen der Gemäldedarstellungen, auch der vorliegenden, unter gewissen Kautelen noch zuzugestehen wäre, eine starke Einschränkung erfahren muss, und dass der Massstab, ob eine Darstellung symbolische Deutung zu erfahren habe oder nicht, besser in der Ein-

secrètes et des profondeurs que nul n'y aperçoit. Quand on lit ces interprétations subtiles et tourmentées, où rien n'est pris uniment et à la lettre, où tant d'arrière-pensées et de sous-entendus sont imaginés, involontairement on se rappelle Socrate disant de Platon: ‚Que de choses ce jeune homme me fait dire auxquelles je n'ai jamais pensé‘. Pour les symbolistes, toute peinture ou sculpture des catacombes est emblème, allégorie, figure de l'invisible. Il n'y faut pas voir ce qu'on voit, mais un certain dessous qu'on ne voit pas, à moins d'être initié, et sur lequel ils raffinent sans être toujours d'accord. Chaque sujet peint ou sculpté devient de la sorte un hiéroglyphe ou un logogriphe qu'il s'agit de déchiffrer.“

[1] Vgl. Springer S. 5.

teilung der Gruppen gar nicht oder höchstens anhangsweise zum Ausdruck kommt.

Das bestätigt sich noch an den folgenden Erwägungen:

1) Die Begriffe des Symbolischen und des Dekorativen schliessen sich, wie gezeigt ist, für die Betrachtung einzelner Motive nicht aus, da diese subjektiv verschieden orientirt ist. Es kann nicht festgestellt werden, was bei der erstmaligen Darstellung eines bestimmten Sujets und bei seiner (wiederholten) späteren Betrachtung für die jeweilige Auffassung desselben massgebend gewesen ist. Denn es fehlen jegliche **direkte** literarische Nachrichten über vorhandene Darstellungen der ältesten christlichen Kunst.[1] Doch scheinen, wie sich zeigen wird, gewisse Motive rein mechanisch fortgesetzt und wiederholt zu sein.[2] Es können sich auch beide Auffassungen in der Betrachtung eines Gemäldes begegnet sein. Aber wenn wir die Beobachtung feststellten, dass gerade an dem vorliegenden Cyklus sich ein unmittelbarer und schöpferischer Einschlag des (alt)christlichen Selbstbewusstseins geltend macht, so ergiebt sich daraus schon hier, dass es darauf ankommen muss, in der Ergründung des diesem Selbstbewusstsein gegenwärtig gewesenen Inhaltes vorwiegend auf die Anfangszeit zu sehen, von welcher diese Motive datiren.

2) Der Begriff des Symbolischen ist überhaupt zu weit und allgemein, um in dem vorliegenden Zusammenhange etwas besagen zu können. Er erhält seinen Inhalt erst durch die Deutung, die ihm in Rücksicht auf einen konkreten Fall gegeben wird, und über das Maass seiner Anwendung gehen die Ansichten aus einander. Wie er (im weiteren Sinne) überall da gebräuchlich ist, wo ein den Sinnen irgendwie erreichbarer Gegenstand von mehr oder weniger bestimmtem, jedenfalls relativ einfachem Charakter — dieser Charakter bemisst sich zumeist

[1] Ein Buch wie das von J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Leipzig 1868) kann für den vorliegenden Stoff, in der vorgeschlagenen Begrenzung wenigstens, überhaupt nicht geschrieben werden. Höchstens liesse sich Tertullian, de pud. 7. 10 heranziehen.

[2] Darauf führt die verhältnismässig enge Begrenzung des Cyklus der biblischen Darstellungen, s. u. Dazu gilt, was Achelis, *Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben* (Marbg. 1887) S. 83 über das Herstellungsverfahren in den Katakomben bemerkt: „Bei den immerhin geringen Künstlern, die hier arbeiteten, sind alle Arten von Willkürlichkeiten und Inkonsequenzen für möglich zu halten. Gerade das, was uns am unwahrscheinlichsten dünkt, hat unser Maler vielleicht im Sinn gehabt; und möglicher Weise ist ihm der Ausdruck seiner Gedanken so schlecht gelungen, dass noch kein Kritiker seine Absicht erriet."

nach einem Vorgang oder Gebrauch, der sich vorzugsweise an den Gegenstand knüpft — eine höhere abstrakte Bedeutung idealeren Gehaltes beigelegt wird, als welchen der Gegenstand an und für sich besitzt,[1] und zwar so, dass die Betrachtung in der Richtung auf jene höhere Bedeutung unter Zurückstellung des diesem Gegenstande ursprünglich eigenen Wesens gravitirt, so ist die Relativität des Begriffes von vornherein in Rechnung zu ziehen; denn beides, die Wahl des Gegenstandes und der Umfang der an ihn so geknüpften Idee, sind von der Höhe des Standpunktes abhängig, auf welchem die Kombination jeweilig vollzogen wird. In gewissem Sinne ist ein jedes Kunstwerk Abbild eines höheren Wirklichen. Und einer höchsten philosophischen Betrachtung erscheint auch solches als wahres Kunstwerk, was einer sinnenfälligen Betrachtung des menschlichen Auges sich für gewöhnlich entzieht.[2] Aber in strengerem Sinne — und darum allein fruchtbar für eine kunstkritische Betrachtung — hat sich die Anwendung des Begriffes (auf dem vorliegenden Gebiete) auf diejenigen Fälle zu beschränken, wo, wie in dem Buche von Louisa TWINING, *Symbols and emblems of early and mediaeval Christian art* (London 1852), Motive völlig einfachen Charakters und an und für sich unhistorischer Art das Substrat für eine tiefere Auffassung abgeben, die vermöge eines sich daran knüpfenden specifischen Gebrauches zustande kommt, so dass das Herkommen die Bekanntschaft mit dieser Ausdeutung vermittelt;[3] — d. h., für die vorliegende Klasse der biblischen Darstellungen wird der Begriff des Symbolischen, dessen nachlässige und unklare Verwen-

[1] Vgl. z. B. „das schöne Bild eines Schmetterlinges mit der Bedeutung der Seele". Oder die Pfeile des Apoll und der Diana als „Bezeichnung des sanften, frühen, unschuldigen Todes". (HERDER, *Wie die Alten den Tod gebildet?* 7. und 8. Brief.)

[2] s. z. B. CARLYLE's Kapitel über „die wunderbare Wirksamkeit der Symbole" in seinem Sartor Resartus (deutsche Ausg. von FISCHER S. 189 ff. cf. 98).

[3] s. noch die bei L. TWINING p. IX aufgestellte Definition über den Unterschied zwischen „Emblem" und „Symbol" (vgl. WINCKELMANN, Werke ed. Fernow II 675). Die in der berühmten Stelle bei Clemens von Alexandrien (Paed. III, 11) aufgeführten Gegenstände, deren Abbildung er auf christlichen Ringen (s. solche z. B. bei ROLLER, *Les catacombes de Rome* I pl. 19. 1—6) für zulässig erachtet — „*Αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειὰς ἢ ἰχθὺς ἢ ναῦς οὐριοδρομοῦσα ἢ λύρα μουσική, ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική, ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ, κἂν ἁλιεύων τις ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων. οὐ γὰρ εἰδώλων πρόσωπα ἐναποτυπωτέον, οἷς καὶ τὸ προσέχειν ἀπείρηται, οὐδὲ μὴν ξίφος ἢ τόξον τοῖς εἰρήνην διώκουσιν ἢ κύπελλα τοῖς σωφρονοῦσιν*" (ed. Potter p. 289) —, geben ein treffendes Beispiel ab von der notwendigen Beschaffenheit solcher Stücke, die sie zur Fassung als „Symbole" im christlichen Sinn geeignet machte.

dung[1] viel Schaden angerichtet hat, ausser Geltung zu setzen sein, und man sich in der Formulirung begnügen müssen, den Stoff nach seinem nächsten erkennbaren Zwecke und Ursprung zu ordnen, damit so der Weg zu einer methodischen Erklärung dieser Gruppe, für welche die einseitige Lösung im dekorativen Sinne nicht ausreicht, gebahnt werde. —

Naturgemäss hat sich als willkommenes Mittel zu einer historischen Erklärung der Bedeutung der einzelnen (biblischen) Darstellungen von alters her die Heranziehung der Literatur der Kirchenschriftsteller den Auslegern an die Hand gelegt. Aber wie dieses Verfahren bei der Verschiedenheit der persönlichen Geistesrichtung dieser Männer den historischen Bedingungen entsprechend an und für sich schon die grösste Vorsicht erfordert, so verstärkt sich diese Forderung bei der Anwendung jener Literatur im Dienste einer kunsthistorischen Betrachtungsweise, die geneigt ist, die ihr vorliegenden Gegenstände als Ausdrucksmittel einer tieferen Wahrheit zu überschätzen. In der That hat schon frühzeitig die Nachlässigkeit in der Berücksichtigung der bei diesem Verfahren notwendig zu beachtenden Principien und Begriffsfassungen, verbunden mit dem kirchlich orientirten Interesse, aus dem neu erschlossenen Gebiete neue Zeugen für alte Wahrheiten zu gewinnen, die gröbsten Auswüchse gezeitigt, wie man sich an der Methode von Auslegern des 17. wie des 19. Jahrhunderts[2], neuerdings insbesondere an der in MARTIGNY's *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* (neue Auflage, Paris 1877) befolgten Interpretationsweise und an einschlägigen Artikeln der von F. X. KRAUS herausgegebenen *Realencyklopädie der christlichen Alterthümer* I 1882. II 1886, wo z. B. II 518 (von HEUSER) allen Ernstes der Ochs „in seiner Bedeutung als Symbol der guten Werke . . .. die zum Himmel führen", aufgefasst wird,[3] bis zum Überdruss veranschaulichen kann. Es ist begreiflich, dass sich dieses Verfahren gerade

---

[1] CROSNIER, *Iconographie chrétienne* (Paris 1848) p. 34. KRAUS, *Die christliche Kunst* 95 f. 207 f.

[2] Vgl. SCHULTZE, *Archäologische Studien* (Wien 1880) S. 2 f. Schon der Niederländer MACARIUS (JEAN L'HEUREUX) ist in seinen *Hagliogiypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur* (1605 „a censore Francisco Luca" genehmigt; ed. Garrucci, Lutet. Paris. 1856) bei starkem Vertrauen in die Gemeinsamkeit des Sinnes der Darstellungen und der schriftstellerischen Sentenzen (p. 5) jener Gefahr verfallen, bei der es nicht ohne Häufungen von Erklärungen einer und derselben Darstellung abgeht, die denn auch gelegentlich Widersprüche der verschiedenen Ausleger zur Folge haben. Doch bietet er noch nicht die verallgemeinernde Fassung des Begriffs der „Symbole" (p. 106).

[3] Man erinnert sich bei solchen Ausschreitungen mit SPRINGER a. a. O. 9 f. A. 2 gern der von ihm hier citirten Worte Luther's über gezwungene Typologien.

bei dem vorliegenden (biblischen) Cyklus von (Gemälde-)Darstellungen einstellte, um sich von da aus auf die übrigen Cyklen zu verbreiten. Denn einer Betrachtung, der es ein Bedürfnis war, die relative Berechtigung einer Sonderung des Gesamtgebietes der altchristlichen Kunstdarstellungen von den übrigen ihr benachbarten Kunstprodukten durch strenge Betonung der Eigentümlichkeit ihres Inhaltes zu überspannen,[1] mochte die Aufforderung, den reichen Apparat von Väterstellen zur Erklärung ihrer Monumente in Bewegung zu setzen, gerade an jener Specialgruppe sich von selbst aufdrängen. Dass die dabei herauskommende Benutzung meist ohne eine wirklich historische Berücksichtigung der Zeit, des Ortes und der Umstände, denen jene Literatur jeweilig ihr Dasein verdankt, vollzogen wurde, gleich als käme es darauf an, auch auf diesem Gebiete die Geltung des alten Kanons des Vincentius von Lerinum[2] zu behaupten, gereichte der Deutlichkeit des zu gewinnenden Sinnes durchweg nicht zum Vorteil, wie es dazu geführt hat, die Tendenz auf eine vermeintliche Geheimsymbolik nur zu verstärken. „L'exemple donné par les Pères a conduit .... à chercher dans chaque sujet, souvent même dans ses moindres accessoires, l'expression d'une pensée mystique. Les docteurs de l'Église ont, en effet, ouvert par leur méthode d'explication un large champ à l'exégèse conjecturale ...... L'application de leur système a entraîné une double conséquence: accepter leurs interprétations, en imaginer d'autres de même nature.“[3] Dazu war dann in dem Systeme der „juxtapositions“, welches äusserlich neben einander stehende (Monumental)darstellungen durch zusammenfassende Deutung in der beschriebenen Art zu erklären unternimmt, der frommen Phantasie ein weites Feld willkürlicher Kombinationen eröffnet.[4] Das Verkehrte eines derartigen Verfahrens, die Kunstdarstellungen selbst als

---

[1] Das trifft besonders für eine Anschauungsweise zu, die an und für sich geneigt ist, auch dem äusserlichen Gegenstande, sobald er durch das kirchliche Herkommen oder einem alten Brauche zufolge irgendwie sanktionirt ist, ihre vorwiegende Beachtung und Verehrung zukommen zu lassen.

[2] „in ipsa item catholica ecclesia magnopere curandum est, ut id teneamus, quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est. .... sed hoc ita demum fiet, si sequamur universitatem, antiquitatem, consensionem“ (*Commonitorium* 2, al. 3).

[3] Le Blant p. XV.

[4] Vgl. Le Blant p. XII (A. 3). cf. XX. Schultze, *Arch. Studien* 2 (A. 5). 173 A. 2. — Garrucci redet *Storia della arte cristiana* I lib. I, cap. XI (Del triplice nesso dei soggetti biblici) p. 45 ausdrücklich von „artistico linguaggio, che paragonai ad una ben intesa Omelia“ und ist (p. 46) der Ansicht, wenn nicht ein historischer, so sei ein prophetischer, dogmatischer oder auch moralischer Sinn anzunehmen.

geheimnisvolle Schriftworte und Rätselbilder zu fassen, durch wahllose Herantragung einer ungesichteten Literatur dann auszulegen und so ein unentwirrbares Konglomerat von Deutungen zu erzeugen, ist neuerdings schon des öfteren (von protestantischer Seite) getadelt worden,[1] und eine besonnenere katholische Forschung weiss sich von diesem Verfahren zurückzuziehen.[2] Aber die Anwendung jenes nach allgemeiner Übereinstimmung nicht völlig zu verwerfenden Hülfsmittels geschieht auf dieser Seite, auch wo sie temperirt ist, doch vielfach noch so, als käme es nicht darauf an, sich mit allem Ernste und strengem Wahrheitssinn der Gewinnung einer festen Methode zu jenem Behufe zu versichern. Würde eine gründliche Beachtung der von Lessing in seinem Laokoon mit klassischer Klarheit aufgestellten Grundsätze der jemaligen Untersuchung vorausgehen, so wäre wenigstens die erste Bedingung zur Verhütung jener Ausschreitungen gegeben. Denn wenn Lessing die Wesensverschiedenheiten der beiden Darstellungsgattungen der Kunst und der Rede (Dichtung) an der Verschiedenheit der zu Grunde liegenden Anschauungsbedingungen (Raum — Zeit) bemisst, von der auch die Mittel der Darstellung abhängig sind, und der Form, in der die erstere auftritt, einen koexistenten, der der letzteren einen konsekutiven Charakter zuspricht, so geschah dies allerdings mit Rücksicht auf die Auswahl und Behandlung eines Motivs, das beiden als Vorwurf zu ihrer Darstellung dienen kann. Hier dagegen bildet das biblische Schriftwort das Medium, an welchem sich die beiderseitige Arbeit vollzieht. Aber in dem einen Falle ist es zumeist keine Ausspinnung des vorhandenen Stoffes, sondern zunächst eine Reduktion desselben auf die einfachsten

[1] Vgl. auch J. Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke* in *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer* S. 8 f.

[2] So lässt sich z. B. unter den Neueren bei Wilpert sowohl in diesem Punkte als in der Frage der Inanspruchnahme gewisser nicht hinlänglich deutlicher Scenen für die Gruppe (s. o. S. 4 Anm. 1) im ganzen eine lobenswerte Zurückhaltung beobachten, wenn er auch in seiner Monographie *Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katak. der hh. Petrus und Marcellinus* (1891) S. 12 bekennt, dass „die Schwierigkeiten", den „symbolischen Charakter und Wert" hieher gehöriger Gemälde „zu ergründen", „nicht unüberwindlich [sind]. Denn die altchristliche Symbolik ist vor allem Sache des Verstandes, nicht der Phantasie, und beruht auf einfachen, gesunden, vernünftigen Gesetzen und Principien(?), die nur durch das vergleichende Studium aller uns erhaltenen Monumente, schriftlicher wie bildlicher, sich bestimmen lassen." — Natürlich ist seine Tendenzschrift *Principienfragen der christlichen Archäologie* (Freib. 1889), schon weil sie die eigentlichen Principienfragen in den Hintergrund stellt, von dieser Anerkennung ausgenommen.

Züge, die oft über eine blosse Andeutung des Gegenstandes nicht hinaus geht [1], — ist es dagegen eine Ausspinnung, so geht sie nach den besonderen dieser Kunstgattung immanenten Regeln vor sich —; im anderen Falle dagegen haben wir — Allegorie der Schrift, also eine Form der Rede, die die stärkste und einseitigste Fortgestaltung oder Umbildung des vorliegenden Stoffes darstellt, und die man als Ausspinnung völlig subjektiv bedingter und freiester Art anzusehen gewohnt ist; jedenfalls geht sie in anderer Richtung als die eben beschriebene der Kunstdarstellung. Beide entfernen sich in ihren Schöpfungen, selbst bei der Wiedergabe des gleichen Stoffes, den ihnen eigenen Bedingungen entsprechend, von einander. Nicht einmal das Wesen der Allegorie überhaupt, die sich in der Kunst wie in der Rede darstellen kann, vermag ein Bindemittel abzugeben, welches dem vermeintlichen Rechte einer Verknüpfung auf dem vorliegenden Gebiete ein Zugeständnis eröffnete. Denn auf jener Seite kommt die Allegorie dadurch zustande, dass personificirte Abstracta durch zugegebene Sinnbilder kenntlich gemacht und so zu allegorischen Figuren werden.[2] Hier dagegen bildet das in der Mitte stehende Schriftwort eine Art Gesetz, mit welchem die Ausleger, ihrem Bewusstsein nach an dasselbe gebunden, doch faktisch unbewusst mit schrankenloser, der Mannigfaltigkeit ihres subjektiven Empfindens entsprechender Freiheit und unhistorischer — wenn auch aus den Bedingungen ihrer eigenen historischen Begrenzung heraus zu ermessender — Willkür operiren, was eine Menge der verschiedensten Erklärungen des Sinnes eines und desselben Schriftwortes zur Folge haben kann.[3] Braucht auch von vornherein nicht völlig ausgeschlossen zu sein, dass die Künstler,

[1] Das gilt von den meisten Gemäldedarstellungen der vorliegenden Gruppe (s. unten).

[2] LESSING, *Laokoon* (ed. Göschen, Stuttg. V 163). — Es ist begreiflich, dass dieses Mittel der künstlerischen Darstellung in der Regel dem Ende einer kunstgeschichtlichen Entwicklungsperiode zufällt, die sich nicht an der einfachen Darstellung genügen lässt, deren innere Schönheit an und für sich begeistern könnte. Umgekehrt kann man das Symbol in gewissem Sinne an den Anfang der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung setzen, insofern durch die somit gekennzeichnete Wahl des Gegenstandes die Feststellung seines Kunstwertes erreicht wird. Es kommt in Wegfall, sobald dieser Wert gesichert ist und die eigentliche Kunst ihren Anfang nimmt. — Im übrigen ist der Unterschied zwischen Symbol und Allegorie dahin zu formuliren, dass 1) das Substrat der Umdeutung dort verhältnismässig einfacher, hier dagegen zusammengesetzterer Natur ist; und dass 2) für die Betrachtung im ersteren Falle die Anschauung beinahe ausschliesslich nach Seiten der darzustellenden abstrakten, gleichfalls relativ einfachen, Wahrheit gravitirt.

[3] Vergl. LE BLANT p. XV (unten) und die XVI—XVIII aufgeführten Fälle, sowie die Motivirung XVIII f.

welche das gleiche Schriftwort zum Vorwurfe ihrer Darstellung nahmen, die eine oder die andere dieser Erklärungen gekannt haben, so ist doch soviel schon aus der allgemeinen Erfahrung auf diesem Gebiete klar — und kann durch ausdrückliche Belege, deren einen LE BLANT XI f. treffend beibringt, erhärtet werden —, dass sie selbst da, wo sie den Vorwurf durch Hinzuthun bestimmter Züge erweiterten, den letzteren in der Regel nicht das Gepräge einer besonderen, individuell bedingten und andere Zwecke (namentlich apologetischer Art) verfolgenden theologischen Interpretation verliehen haben.

Das gilt auf dem vorliegenden Gebiete in um so höherem Grade, als allseitig anerkannt wird, dass das künstlerische Niveau, auf dem die Anfertiger der altchristlichen Malereien in den Katakomben standen, nicht allzu hoch zu bemessen ist. Mögen auch die Entlegenheit des Ortes und die damit gegebene Unzulänglichkeit der Mittel zur Herstellung des unterirdischen Wandschmuckes das ihre dazu beigetragen haben, die technischen Schwierigkeiten der Herstellung zu erhöhen und nicht selten eine von einer gewissen Nachlässigkeit nicht völlig freie Schablone zu erzeugen, so lässt sich bei alle dem aus dem Abstande dieser Produkte von den Leistungen der gleichzeitigen spätrömischen Kunst [1] schliessen, dass das Können dieser Leute durchschnittlich einem verhältnismässig bescheidenen Massstabe entsprach, wie ihr Fühlen schwerlich die Höhe theologischer Begriffsbildung erreicht hat. Nicht eigentlich Künstler, sondern Kunsthandwerker [2] haben nach Massgabe der ihnen verfügbaren Einsicht in den Sinn der von ihnen gewählten Motive diese Darstellungen geschaffen, und zwar, wie man schliessen darf, als Ausdrucksmittel für eine Stimmung, die dem Durchschnitte einer sozusagen volkstümlich gewordenen Gesamtrichtung in der Auffassung von dem Werte dieses oder jenes Motivs entsprochen haben wird. Es wäre zu viel gesagt, wollte man diese Kunst selber kurzerhand als populär [3] bezeichnen, weil man dabei Gefahr liefe zu übersehen, dass, wie sich gerade an dem vorliegenden Cyklus zeigt, zu gleicher Zeit ein nicht unbedeutsamer Einfluss von kirchlicher Mitteilung in der Verbreitung des Schriftwortes aus den (Gemälde)darstellungen spricht, — ein Einfluss, der freilich nicht dahin überschätzt werden darf, dass man zuliebe einer Theorie, in der sich die Schwerkraft eines Dogmas geltend macht, einer förmlichen Leitung oder Überwachung jener Herstellung durch kirchliche Faktoren das Wort

---

[1] Vgl. SCHULTZE, *Die Katakomben* 90.

[2] Vgl. POHL a. a. O. 18.

[3] POHL 193.

redet.[1] Aber dass die eigentümliche Ausprägung einer in der altrömischen Gemeinde herrschenden Gesamtstimmung, die sich an wichtigen Punkten als kirchliches Erzeugnis giebt, in den Denkmälern der Katakomben aufbewahrt ist, dürfte festzuhalten sein, und das an diese Beobachtung geknüpfte Interesse uns das Manco der Form, in welcher jene Darstellungen auftreten, in einigermassen befriedigender Weise ersetzen. Ein solcher Gemeinsinn war aber weder zu einer mühsamen theologischen Begriffsbildung aufgelegt noch überhaupt befähigt. Die unbedenkliche Annahme derartiger Reflexionen,[2] wie sie den Denkmälern von einer weit verbreiteten symbolischen Richtung zufolge der eigenen Stimmung, welche sich bei einer späteren Betrachtung derselben erzeugt, zugesprochen werden, bringt die Gefahr mit sich, dass das Wesen der ursprünglichen, wahren Stimmung, der sie ihre Entstehung verdanken, verschleiert wird; denn in der letzteren liegt ein kirchlicher Einschlag in weit abgeschwächterem Sinne vor, und die unbedachtsame Übertragung der vielfach zufälligen Gedankenverbindungen einer literarischen Produktion auf die Kunstdarstellungen schliesst nicht unerhebliche Bedenken methodischer Art in sich. Gelingt es vielmehr, „ihre Erklärung in der Nähe der Künstler zu finden,“[3] ohne dabei auf die Benutzung alter Literaturdenkmale völlig verzichten zu müssen, so besteht die Aussicht, der Erforschung der im letzten Grunde wirksam gewesenen Motive wirklich näher zu kommen. M. a. W., das Augenmerk wird bei der Untersuchung darauf zu richten sein, dass man vorwiegend diejenigen literarischen Produkte, die ihrerseits als Erzeugnis jenes Gemeinsinnes gelten können oder doch einen starken Einschlag davon vornehmen lassen, zur Erläuterung heranzieht; so wird man wenigstens nicht Gefahr laufen, aus der gemeinsamen Atmosphäre, welche über beiden liegt, herauszutreten. „Parmi les explications dues aux anciens docteurs de l'Église, les moins cherchées sont à coup sûr celles qui ont pénétré le plus facilement dans l'esprit des masses.“[4]

Dieser zu Gunsten einer methodischeren Benutzung der Kirchenschriftsteller erhobenen wichtigen Forderung ist Le Blant in seinem

---

[1] s. die betr. Autoren bei Schultze, *Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung* (1889) S. 27 f. A. 1; und dagegen *Die Katakomben* 96 A. 4. *Archäol. Studien* 57. Le Blant l. c. VIII. Roller II 56.

[2] „intentions raffinées“ Le Blant l. c. XII.

[3] Springer a. a. O. 2.

[4] Le Blant l. c. XXI. Selbst Garrucci hat (Macarii *Hagioglypta* p. 126 A. 1) die richtige Regel: „In picturis vel sculpturis interpretandis sequere primos et vulgares sensus.“

des öfteren bereits citirten Werke über die Sarkophage von Arles nachgekommen, indem er den Versuch macht, die Bedeutung der biblischen Sarkophagdarstellungen nach Analogie der gemeinsamen Berührungen zwischen Formeln von Grabinschriften und solchen alter Begräbnisliturgien (p. XXI ff.) durch die letzteren zu erklären, speciell durch die sog. *commendatio animae* etc. des *Breviarium Romanum* (XXVI f.), die zuerst im *Pontificale* des Prudentius von Troyes IX. Jhdt., c. 4 *de agonizantibus* nachweisbar ist (XXVII), deren Spuren sich aber weiter hinauf verfolgen lassen (Schale von Podgoritza, p. XXVIII f.; Anklänge in Märtyrerakten, p. XXIX).[1] Wiewohl diese Hypothese sich der Zustimmung namhafter Forscher, vor allem auch de Rossi's selber,[2] erfreut, und wiewohl Schultze S. 8 ff. 13 ff. seiner *Archäolog. Studien*[3] auf deduktivem Wege zu der gleichen Lösung gelangt ist, wonach für die überwiegende Mehrzahl der Grabmonumente einschliesslich der Fresken ein sepulkraler Sinn in Anspruch genommen wird, so sei doch, um innerhalb der uns von Anbeginn gesteckten Grenzen zu bleiben, zunächst soviel gesagt, dass diese Lösung für die letzteren als die ältesten Produkte der christlichen Kunst schwerlich zutrifft. Denn wenn schon die späte Herkunft der Liturgien gegen die Beweiskraft dieser Dokumente Verdacht erregt, so ist ferner auffällig, dass eine Einheitlichkeit der Fassung für die betr. Scenen nur unter Voraussetzung verschiedener Grundgedanken (s. die Überschriften bei Le Blant l. c.) erreicht wird. Die freien Mittel der Rede mögen in jenen Quellen ein Band abgeben, das auch völlig differente Scenen zusammenbringt: der Kunstdarstellung hätte eine solche Vereinigung nur dann nahe gelegen, wenn der betr. Sinn von Anfang an in völliger Unzweideutigkeit und Einseitigkeit die älteste christliche Gemeinauffassung beherrscht hätte. Das ist aber nicht der Fall, und die Bemühung Schultze's, die sepulkrale Bedeutung der altchristlichen Kunstdarstellungen durch eingehendere Argumentation zu erhärten, macht jene Aufstellung um nichts ein-

[1] s. die in Form einer Doppeltabelle gegebene Aufführung von Beispielen p. XXX—XXXVII, mit Abbildungen wiederholt in *Revue archéologique* (Nouv. série. XXe année). XXXVIIIe vol. 1879, p. 223—41. 276—92.

[2] *Bullettino di archeol. christ.* 1882, p. 125. 1894, p. 74. Vgl. Roller II 264. Pératé l. c. 72. Ficker a. a. O. 9. Liell a. a. O. 139 ff., der hier ein Referat der Le Blant'schen Beweisführung giebt.

[3] Vgl. *Die altchristlichen Bildwerke* etc. 24 A. 1 desselben Verfassers. Er spricht hier (39 A. 1) die Absicht aus (1889), „die wichtige Frage nach der Symbolik des altchristlichen Bilderkreises in ausführlicher und systematischer Darstellung zu behandeln." Ebenso hat Wilpert, *Ein Cyklus* etc. 52 „Studien über die altchristlichen Bildwerke" angekündigt.

leuchtender.[1] Der Schluss, den SCHULTZE a. a. O. 13 von zwei anderen Gruppen des altchristlichen Gräberschmucks, nämlich aus der Herübernahme von Darstellungen heidnisch-mythologischen Inhaltes und aus der Fortsetzung von Scenen aus dem Leben des Verstorbenen macht, lässt sich nicht ohne weiteres auf den vorliegenden biblischen Cyklus ausdehnen, weil hier die Selbständigkeit und Bewusstheit in der Schöpfung, wie wir bereits bemerkten, eine zu grosse war, als dass sie nebenbei noch einen nachhaltigen fremden Einschlag und ein Fortwirken in der Richtung jener sepulkralen Stimmung, die vielleicht aus jenen Darstellungen nicht einmal in allen Fällen zu dem heidnischen Bewusstsein sprach, gestattet hätte; sicherlich ist „eine direkte Beeinflussung" der christlichen Kunst „durch die mythologisch-sepulkralen Darstellungen der Antike" in der Fassung abzuweisen, als ob sie den innersten Sinn derselben daraus überkommen und sich zu eigen gemacht hätte. Was sich in der altchristlichen Kunst vor dem 4. Jhdt. noch an Darstellungen heidnisch-mythologischen Inhaltes findet, ist überhaupt verhältnismässig geringen Umfanges und geht über den Charakter des dekorativen Beiwerkes in der Regel nicht hinaus. SCHULTZE selbst betont (S. 11), „dass der Geist der christlichen Religion der Aufnahme solcher Darstellungen entgegen war." Dass sie auch auf älteren Reliefdarstellungen, deren christlicher Gebrauch feststeht, gelegentlich auftreten, liegt zum Teil daran, dass die betr. Sarkophage heidnischen Magazinen entstammten; andrerseits ist eben zu beachten, dass sich erst „nach der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion" bei dem Wegfallen des Gegensatzes ein neuer Einfluss heidnischer Motive auf diesem Kunstgebiete wie auf den anderen einstellte.[2] Auch dürfte „die Bedeutung der Sach- und Thiersymbole" (SCHULTZE S. 20), die wir auf christlichen wie auf heidnischen Monumenten finden, für die altchristliche Auffassung von vornherein schwerlich überall so festgelegen haben, wie es nach der herkömmlichen Anschauung erscheint. Was aber die Darstellungen aus dem alltäglichen Leben anlangt, so beweisen sie allerdings auch ihrerseits die unbefangene Anlehnung des naiven christlichen Empfindens an das heidnische da, wo es sich als homogen erwies, — insbesondere in der Festhaltung der unter veränderten Bedingungen geltenden heidnischen Betrachtungsweise, welcher der Tod nur die Fortsetzung des Lebens auf einer neuen Stufe ist[3] —, aber für die Herübernahme des Grundmotivs des biblischen Bilderkreises

[1] Vgl. HEINRICI's Recension (*Theol. Studien und Kritiken* 1882) S. 727 f.

[2] Vgl. LE BLANT l. c. X f. cf. XIV f. KRAUS, *Die christliche Kunst* etc. 212 ff.

[3] Vgl. KRAUS a. a. O. 92. WIEGAND, *Eine Wanderung durch die römischen Katakomben* 23 f.

können auch sie nichts austragen, mag nun dieser „in unmittelbarer Verbindung sowohl mit Darstellungen der Todten oder mit solchen Symbolen, deren sepulkraler Charakter keinem Zweifel unterliegen kann“[1], erscheinen oder nicht. Dass einige biblische Scenen, die sich in das sepulkrale Schema nicht einreihen lassen und dann im Unterschiede von den übrigen kurzweg als „historische“ Stücke bezeichnet werden, im Reste bleiben (S. 19), muss schon auffallen. Vollends gewagt ist es, mit SCHULTZE (S. 20) die Erklärung für das „Aufkommen historischer Stücke“ darin zu finden, „dass die altchristliche Kunstthätigkeit vor Konstantin d. G. in den sepulkral-symbolischen Darstellungen der Cömeterien sich fast erschöpfte, und daher den Versuch, diesen Kreis durch Einfügung historischer Stücke zu durchbrechen, nothwendiger Weise auf demselben Gebiet Statt haben musste, wenn auch damit in das feste Schema ein fremdes Element (?) getragen wurde.“ Solche biblische Scenen, deren symbolischer Inhalt im Sinne SCHULTZE's feststände, treten doch mit anderen, die desselben entbehren (z. B. die Huldigung der Magier), gleichzeitig auf, und es sind verschiedene biblische Motive, deren Heranziehung zu sepulkralem Gebrauche viel näher gelegen hätte, überhaupt nicht benutzt! Auch das Argument SCHULTZE's, dass die neutestamentlichen Wunderdarstellungen wie die alttestamentlichen bei den Apologeten etc. (Justin, Irenaeus) als Beweise für die Auferstehung zur Verwendung kommen,[2] ist zwar bestechend, aber doch nicht stichhaltig. Wir ersehen daraus nur, dass die in den Apostolischen Konstitutionen (V, 7) etc.[3] aufbewahrte Beweisführung von langer Hand vorbereitet war. Aber dort diente sie dem nichts weniger als populären Zwecke, die Heiden und Gnostiker von der Wahrheit des Dogmas von der Fleischesauferstehung zu überzeugen. Für den Durchschnittschristen der ersten Zeit bedurfte es nicht eigentlich erst des Nachweises, „dass Gott sowohl die Macht als auch den Willen habe, die Todten aufzuerwecken.“ Diese Überzeugung lebte in seinem Innersten so gewiss, als er einer baldigen Lösung aller Zukunftsfragen sicher war.[4] Wie sollte sie ihm auch mit

[1] SCHULTZE S.14. Gegen weitgehende Schlüsse aus dem „inneren Zusammenhang aneinandergereihter Darstellungen“ hatte SCH. S. 2 selbst opponirt!

[2] a. a. O. 15 ff.

[3] SCHULTZE 17 A. 2; 16 f. A. 2.

[4] In diesem Sinne wird schon im (ersten) Clemensbrief c. 24 ff. (cf. 23 extr.!) der christliche Auferstehungsgedanke durch einige Beispiele aus der Natur (c. 25 Vogel Phönix, der als Motiv für künstlerische Darstellung in der ersten Periode noch nicht benutzt ist!) sowie durch Schriftstellen (c. 26) analogisch erhärtet. Und wenn sich Justin, der in Rom schrieb, des Hinweises auf die Wunderthaten Christi bedient (dial. 69. cf. 35. apol. I, 48), so geschieht es gleichfalls nicht

jenem Cyklus vor Augen geführt werden, dessen Belehrungszweck für die vorkonstantinische Zeit SCHULTZE selbst (mit Recht) in Abrede stellt (S. 5)!

Worauf es den verdienstvollen Ausführungen der beiden genannten Gelehrten gegenüber zunächst ankommen muss, ist dies, dass man sich den Einschnitt, der sich in der mit dem Aufschwunge der selbständigen christlichen Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts gegebenen Erweiterung speciell des biblischen Bilderkreises[1] markirt, in seiner ganzen Tragweite vergegenwärtigt, um daraus wenigstens die Beobachtung abzuleiten, dass ein fester Fond dieser Darstellungen durch diesen Kunstzweig von der Wandmalerei her einfach übernommen wurde. Jene Erweiterung besteht, wie bekannt, sowohl in einer Veränderung der Komposition der einzelnen Scenen, wie in dem Hinzukommen neuer Scenen aus beiden „Testamenten", und es wird Sache einer besonderen Untersuchung sein dürfen, die somit eingetretene Veränderung in der Behandlung der biblischen Scenen unter ausdrücklichem Rückblicke auf den ältesten biblischen Cyklus der Wandmalereien im Zusammenhange vorzuführen, wie die Übernahme einzelner Sujets von einem Kunstzweige her durch den ihn ablösenden schon mehrfach eine gesonderte ikonographische Behandlung erfahren hat.[2] Dass die

ohne die angegebene endgeschichtliche Beziehung. Inzwischen hatte bereits (vgl. die Formel (πιστεύω) εἰς σαρκὸς ἀνάστασιν im alten römischen Symbol) die um sich greifende gnostische Spiritualisirung des Gedankens eine Widerlegung auf breiterer Grundlage und im strafferen Zusammenhange des christlichen Glaubenssystems notwendig gemacht (Irenaeus, Tertullian). Dass unter den Christen selbst verschiedene Ansichten über die Auferstehung bestanden, beweisen Orig. c. Cels. V, 14. VIII, 49. Min. Fel. 11. Aber das hindert die Annahme nicht, dass man sich in der volkstümlichen Auffassung noch nicht zu weit von der ursprünglichen Motivirung des Glaubens an die (Fleisches)auferstehung entfernt haben wird. Hat doch die eschatologische Stimmung bis in das vierte Jahrhundert hinein gewirkt; Männer wie Lactantius, Commodian, Victorinus sind noch ihre Repräsentanten (HARNACK, *Dogmengeschichte* I ³ S. 569. 574). Das vierte Jahrhundert hat dann erst, wie es scheint, im Orient, die Aufstellung einer biblischen Reihe zur weiteren Stütze des Auferstehungsglaubens zustande gebracht, deren Übereinstimmung mit dem Cyklus biblischer Darstellungen aus der gleichen Zeit auffallend, wenn auch nicht völlig durchgehend ist, und von der aus vielleicht eine Einwirkung auf die betr. Stücke der Begräbnisliturgien stattgefunden hat. — Eine Sammlung patristischer Zeugnisse bietet noch ROLLER's *chap.* XXVI § 2 (I p. 153—156). HALLER in *Zeitschr. für Theologie und Kirche* II 274—342.

[1] Vgl. KRAUS, *Die christliche Kunst* S. 116. HASENCLEVER a. a. O. 251 f. — Eine Scheidung des Cyklus der „Kirchenschmucks-Darstellungen" von dem „cömeterialen Bilderkreise" vollzieht auch SCHULTZE a. a. O. 5 f.

[2] s. die Monographien von BREYMANN, *Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums,* Wolfenbüttel 1893. J. FICKER, *Die Darstellung der Apostel*

Reliefbilder der Sarkophage des vierten Jahrhunderts eine neue Phase in der altchristlichen Kunst, speciell auch für die biblischen Scenen darstellen, mag für die vorliegende Untersuchung, der es daran liegt, den gemeinschaftlichen Zusammenhang in der ursprünglichen Motivirung der einzelnen Scenen, soweit er sich thatsächlich beobachten lässt, nicht aus den Augen zu verlieren, ein gewisses Recht der Selbstbeschränkung auf die Fresken als die ältesten der in erheblicher Anzahl biblische Scenen bietenden Produkte der altchristlichen Kunst abgeben. Möglich, dass bei dem Aufkommen jener Plastik noch zum Teil die gleichen Gründe wirksam waren, welche die Entstehung der ältesten Wandmalerei zu ihrer Zeit bestimmten, — wahrscheinlich ist die auf den Reliefdarstellungen vorliegende Auswahl noch durch andere, nicht zum wenigsten in dem Charakter dieses Kunstzweiges selber liegende Gründe bedingt worden —; soviel dürfte klar sein, dass ein ganz wesentliches Interesse daran hängt, die Genesis der biblischen Darstellungen in der alten Christenheit zu verfolgen. Für die Wahl der Mittel, die diese Erkenntnis fördern können, ergiebt sich schon hier, dass wir vorzugsweise auf den Anfang der oben bereits für die vorliegende Untersuchung abgegrenzten Periode zu sehen haben, wie sich rücksichtlich des lokalen Ursprunges eine Beschränkung der Quellen auf diejenigen, welche der römischen Gemeinde selber entstammen,[1] oder doch aus ihrer näheren Peripherie erwachsen sind, dem Gegenstande der Untersuchung entsprechend von selbst geboten. Strenggenommen würde man als terminus ad quem in der Aufzählung der Gemäldedarstellungen statt des Jahres 410 besser den Zeitpunkt des grossen Friedens ansehen dürfen,[2] da die nach demselben

*in der altchristlichen Kunst*, Leipzig 1887. M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1890. Dobbert, *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst* (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 1890, 1891, 1892). (Portig. *Das Weltgericht in der bildenden Kunst*, in den *Zeitfragen des christlichen Volkslebens* Band X. Heft 5. Heilbronn 1885. Voss, *Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884).

[1] Ausser den römischen Katakomben, deren de Rossi, *R. S.* I 207 (Tabelle) 26 (dazu 11 kleinere und 5 spätere) aufzählt, finden sich noch im weiteren Umkreise Roms und an anderen Orten Europas und in den Mittelmeergegenden Coemeterien. Doch werden diese insgesamt bekanntlich von den römischen an Zahl und Bedeutung übertroffen.

[2] Vgl. Dobbert im *Repertorium für Kunstwissensch.* 1891, S. 176 (A. 4). Bayet, *Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes* (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* X 1879) p. 44 ff.

auftretenden Fresken, soweit eine annähernde Datirung derselben möglich ist, bereits Kennzeichen des Typus der Sarkophagskulpturen aufweisen. Aber die Thatsache, dass die Katakombenmalerei seit dem vierten Jahrhundert überhaupt zurücktrat, weil sie durch die Wandmalereien der nunmehr entstehenden oberirdischen Kirchen und (vermöge dieses Mittelgliedes) durch die ebendort angebrachten Mosaikdarstellungen[1] abgelöst wurde, sowie der Umstand, dass auch hier die nähere zeitliche Bestimmung oft im Ungewissen bleibt, gestatten es, jene unterirdischen Fresken (des vierten Jahrhunderts und der unmittelbaren Folgezeit) als Ausläufer zu behandeln und der Vollständigkeit halber der Aufzählung anzuschliessen. Umgekehrt wird, was an biblischen Darstellungen anderer Kunstzweige aus der ersten Periode der altchristlichen Kunst vorliegt, in den Hintergrund gestellt werden können, nicht nur, weil die Datirung hier in der Regel erhöhten Schwierigkeiten begegnet, sondern auch, weil der Stoff der biblischen Darstellungen daselbst von bedeutend geringerem Umfange ist als auf den Fresken. Das gilt, um von zahlreichen Werken der Kleinkunst zu schweigen,[2] nicht bloss von den Goldgläsern, über deren Gesamtdatirung noch kein übereinstimmendes Urteil erzielt ist,[3] sondern auch von den Grabinschriften, so viel oder so wenig ihrer dem vorliegenden Zeitraume mit Sicherheit zuzuteilen sind. Und was die ältere Mosaikkunst (in den Katakomben) anlangt, deren Stil dem der unterirdischen Wandmalerei wohl am nächsten steht, so ist von den „25 Nummern“, die E. Müntz[4] gesammelt hat, „uns nur sehr wenig noch wirklich erhalten, und dieses wenige ist in schlimmem Zustand. Der Anwendung der Mosaikkunst in den Katakomben fehlten eben so gut

---

[1] Vgl. von Gebhardt und Harnack, *Evangeliorum codex Graecus purpureus Rossanensis* (Σ) p. XXII f. A. 2; des näheren Pératé l. c. 199 ff. Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes* (Paris 1881). Art. „Mosaics“ im *Dictionary of Christian antiquities* II 1322—41.

[2] Betreffs der Lampen (vgl. Kraus' *Realencykl.* II 270 f. Abbildungen bei Roller l. c. I pl. XXVIII. II pl. CX. CXI) bemerkt Schultze, *Arch. Studien* 134: „erst von konstantinischer Zeit an datirt eine specifisch christliche Lampenfabrikation.“ Vgl. Pératé 358 f.

[3] Vgl. S. 203 f. der *Archäol. Studien* Schultze's, der seinerseits geneigt ist (206), „die Mehrzahl der Goldgläser allerdings mit Garrucci dem vierten Jahrhundert zuzuweisen, die Fabrikation aber eines Theiles der uns erhaltenen Exemplare in die Zeit von den Anfängen des fünften Jahrhunderts bis circa 480 zu setzen.“ (Abbildungen bei Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro* etc. ² *Roma* 1864. Roller l. c. II pl. LXXVII—LXXX.) Über die Darstellung biblischer Scenen auf Goldgläsern vgl. Kraus, *Die christliche Kunst* 137 f.

[4] *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles* (*Extraits des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, tome LII) Paris 1893.

wie alle Vorbedingungen." [1] — Es wird demnach mit einer vereinzelten Heranziehung von Darstellungen der anderen Kunstzweige in solchen Fällen sein Bewenden haben können, wo eine an und für sich dunkele und innerhalb der Fresken isolirt auftretende Scene, deren Identificirung in biblischem Sinne nicht einmal von Bedenken frei ist, nach ihrer ganzen Komposition oder nach ihren Teilen aus denselben ihr Licht empfängt, d. h. wo sie als Erklärungsmaterial dienen können.

[1] *Theolog. Literaturzeitung* 1894, col. 139.

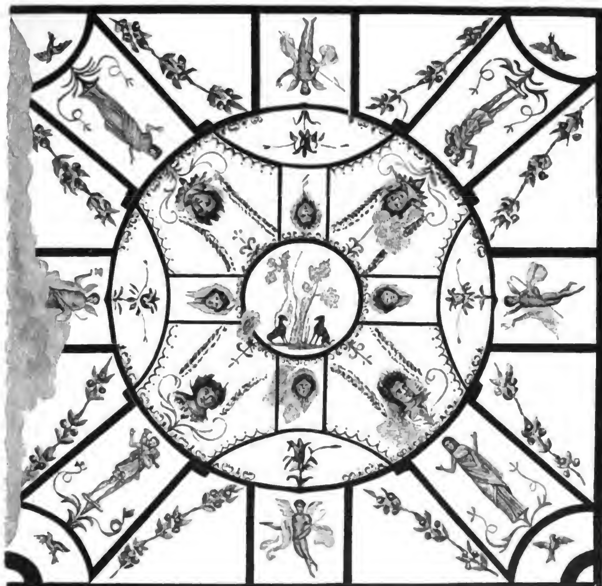


Fig. 1. Deckengemälde im Coem. Callisti (Lucinae).

# II. Das Material

## der unterirdischen Fresken. Biblische und verwandte Darstellungen.

Die Aufzählung des in Frage kommenden Materials ist sachgemäss zunächst unter zwei Hauptgruppen vorzunehmen, je nachdem alttestamentliche (**A**) oder neutestamentliche (**B**) Scenen zur Darstellung gekommen sind. Es empfiehlt sich, diesen eine dritte Hauptgruppe (**C**) anzuschliessen, die dasjenige Material enthält, bei dem eine direkte biblische Entlehnung nicht von vornherein behauptet werden kann, mag eine solche auch im Verlaufe der Untersuchung sich als wahrscheinlich herausstellen, und ferner diejenigen Untergruppen unter sich befasst, in denen Scenen des christlichen Lebens einen (be-

stimmten oder weniger bestimmten) Ausdruck gefunden haben. Je nach der Bedeutung der letzteren im vorliegenden Zusammenhange wurde in der Aufzählung der einzelnen vorhandenen (oder um 1600 noch vorhanden gewesenen) Gemälde auch hier möglichste Vollständigkeit erstrebt.

Was die Vollständigkeit in der Aufführung der verschiedenen Stücke unter den beiden ersten Hauptteilen anlangt, so hat man sich natürlich die Möglichkeit gegenwärtig zu halten, dass bei den fortgesetzten Ausgrabungsarbeiten auch gegenwärtig noch Gemälde aufgedeckt werden, die der älteren Katakombenforschung nicht vorgelegen haben und überhaupt bisher unbekannt sind. Freilich werden sie insgesamt bestenfalls nur einen äusserst geringen Bruchteil im Verhältnis zu dem bereits bekannten Material bilden, da in der jüngsten Zeit manches (überhaupt) Erschliessbare bereits erschlossen ist. Unter den gegenwärtig zu ihrem grösseren Teile zerstörten oder verblassten Bildern ist manches, dessen Identifikation (mit einer biblischen Scene) nur noch an der Hand der älteren Forschung möglich ist, manches, wofür eine derartige Kontrolle nicht eintreten kann und dessen Zugehörigkeit daher im Ungewissen bleiben muss, während andrerseits die von der älteren Forschung vollzogene Zuweisung vereinzelter Stücke sich auf Grund neuerer Prüfung als unzutreffend erwiesen hat. Eine ausgiebige Verwertung der in den literarischen Veröffentlichungen seit den Tagen Bosio's bis zur Gegenwart[1] vorliegenden Nachrichten über vorhandene

[1] Das Wichtigste der Literatur sei hier — zur Erläuterung der dafür angewandten **Abkürzungen** — zusammengestellt:

Bosio: B., *Roma sotterranea* ed. Severano 1632. fol.

Ar.: Aringhi, *Roma subterranea* ed. Paris. 1659. 2 voll. fol.

d'Agincourt: Seroux d'A., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e.* Paris 1823. 6 voll. fol.

Garr.: Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.* Prato (1873—81. 6 voll. gr. fol.) vol. II.

de Rossi, R. S.: de R., *Roma sotteranea.* Roma I 1864. II 1867. III 1877.

Englische R. S.: *Roma sotterranea* ed. Northcote and Brownlow. Neue Aufl. 1879. 2 voll. 8°.

Kraus, R. S.: K., *Roma sotteranea.* 2. Aufl. 1879. 8°.

Parker Cbs.: P., *The Catacombs of Rome* (Teil XII des Gesamtwerkes *The Archeology of Rome.* Oxf.-London) 1877. 8°.

Parker Nr. . . .: Nr. der betr. Photographie des Engländers P.; vergl. *The Catacombs* etc. p. 183—9 („Historical photographs illustrative of the Catacombs").

Sch., ASt.: Schultze, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente.* Wien 1880.

Roller: R., *Les catacombes de Rome. Histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du Christianisme.* Paris 1881. 2 voll. fol.

oder vorhanden gewesene Fresken ist angestrebt, so dass die Aufzählung bei dem gegenwärtigen Stande der Katakombenforschung dazu ausreichen dürfte, für den einzelnen Fall ein anschauliches Bild des Gegenstandes zu gewähren und damit die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung erforderliche Unterlage zu schaffen. Nur in selteneren Fällen musste es — zufolge mangelnder Autopsie — dahingestellt bleiben, ob die (nur andeutende) Beschreibung mehrerer Schriftsteller auf ein und dasselbe Gemälde zu vereinigen sei oder nicht. Eine gewissenhafte Neuaufnahme des gesamten zur Zeit vorhandenen Materials bleibt, trotz Lefort, ein wichtiges Desiderium.

Da die Grenzen für den Grad der Erhaltung eines Gemäldes je nach der Wichtigkeit seiner Teile Schwankungen unterliegen und auch die Nachrichten darüber nicht immer ausreichen, musste von einer Näherbezeichnung in dieser Hinsicht abgesehen werden; doch sind, wo sichere Nachrichten vorliegen, dieselben dem betreffenden Gemälde (in Anmerkungen) beigefügt. Wo das Nichtmehrvorhandensein einzelner Gemälde oder ganzer in unterirdischen Räumen vereinigt gewesener Gemäldegruppen, über die wir durch die ältere Forschung unterrichtet sind, feststeht, ist der betreffenden Nr. ein * vorgesetzt. Möglich, dass unter den aufgeführten Stücken, von denen wir durch Bosio und seine Nachfolger wissen, auch andere gegenwärtig nicht mehr vorhanden sind: ehe dieses Nichtvorhandensein nicht ausdrücklich feststeht, wie bei dem Coem. Jordanorum und einem anderen an der Via Latina, d. h. solange die betreffenden Räume bloss „verschollen" sind, wird man die Hoffnung, dass sie wieder aufgefunden werden können, nicht aufgeben dürfen.

---

Lefort: L., *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie et mélanges archéologiques.* Paris 1885. 12°.
Liell: L., *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau* etc. Freiburg 1887. 8°.
Wilpert Kbg.: W., *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien.* Freibg. 1891. gr. 4°.
Pératé: P., *L'archéologie chrétienne.* Paris 1892.
Sch., A.: Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst.* München 1895.
BAC: *Bullettino di archeologia cristiana* ed. de Rossi 1863 ff. 4°; 1870 ff. 8°.
RQS: *Römische Quartalschrift für christl. Alterthumskunde* etc. ed. de Waal. 1887 ff. 8°.
Martigny: M., *Dictionnaire des antiquités chrétiennes.* 2. Aufl. 1877.
(Kraus,) RE.: *Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer* ed. Kraus. I 1882. II 1886.
DCA: *A dictionary of Christian antiquities* ed. Smith and Cheetham. I 1875. II 1880.

(Ich bemerke noch, dass in den folgenden Aufzählungen, um die Katakombennamen desto deutlicher hervortreten lassen zu können, die Namen der Autoren und ihrer Schriften nicht wie sonst durch den Druck hervorgehoben sind.)

In der Aufzählung der Fresken, denen auch die vereinzelt auftretenden Dipinti (Lokulusmalereien) und Stuccaturen[1] beigefügt sind, wird von der Beigabe einer Datirung für den einzelnen Fall abgesehen werden müssen, wofern nicht deutliche Kennzeichen eines früheren (2. Jahrh.) oder späteren (4. Jahrh.) Alters vorliegen. Dagegen war das Absehen auf genauere Ortsangabe gerichtet; diese ist immer von dem Standpunkte des davorstehenden Beschauers aus orientirt, dessen Eintritt in die Grabkammer oder Galerie auch für die Bestimmung der betr. Seite der Eingangs- oder Thürwände der Cubicula für massgebend zu erachten ist.

Die in der „Zusammenfassung" unter den einzelnen Gruppen gegebene Summirung der wichtigsten Merkmale eines jeden Sujets giebt die Grundlage ab für eine weitere Statistik allgemeineren Charakters, die dann im dritten Hauptteile zu erfolgen hat. Jene Summirung ist vorwiegend unter Rücksicht auf die erhaltenen und in getreueren Abbildungen vorliegenden Gemälde erfolgt.

Bei dem einzelnen Bilde ist auf die Mitteilung oder Beschreibung von Augenzeugen und, wenn es in Abbildung vorlag, zuvor auf deren Standort verwiesen. Doch haben die zahlreichen Nachdrucke vorhandener Abbildungen aus älterer und neuerer Zeit in der Regel keine Berücksichtigung erfahren,[2] ausser wenn etwa eine der hier beigegebenen Abbildungen auf sie zurückgeht, was dann durch ausdrückliche Beifügung (in eckigen Klammern) gekennzeichnet ist. Solche sind, im Anschluss an neueste und getreueste Reproduktionen, je einem (biblischen) Sujet, wenigstens den wichtigsten unter ihnen, oder seinen Abarten beigegeben, wobei der Grundsatz, eine den durchgehenden Typus der betr. Darstellung vertretende Abbildung zu geben, in vereinzelten Fällen (wegen Mangels an geeigneten Vorlagen) nicht befolgt werden konnte. Auch musste von einer näheren Angabe der Grössenverhältnisse leider abgesehen werden, da nur die den Werken de Rossi's entstammenden Abbildungen mit einer solchen hätten versehen werden können. Die gegenseitige Übereinstimmung (resp. Übernahme) von Abbildungen aus älteren und neueren Werken, soweit dieselben citirt sind, ist durch einen dazwischen gesetzten Doppelpunkt (:) bezeichnet.

---

[1] Vgl. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna* 20 (A. 3).

[2] Es wären hier sonst aus älterer Zeit besonders Bottari, *Sculture e pitture sagre* etc., aus neuerer die Englische *R. S.* u. a. (vgl. den Index über „veröffentlichte Abbildungen" — von Reliefs — bei Ficker, *Die altchristl. Bildwerke im christlichen Museum des Laterans* S. 205 ff.) anzuführen gewesen.

Für die Kritik der bei Bosio vorliegenden Kupfer,[1] die auf Kopien von verschiedenen Künstlern zurückgehen, war am meisten aus dem (mit 28 Lichtdrucktafeln versehenen) Buche *Die Katakombengemälde* etc. von Wilpert zu ersehen, der sich auch anderweitig eine gute, in einem Falle sogar ausgezeichnete und bisher unerreichte, Wiedergabe von Fresken hat angelegen sein lassen.[2] Das Material zu einer Kritik der Bosio'schen Abbildungen liefern ihm einige Codices (cod. Vatic. lat. 5409 — S. 4 A. 1 —; cod. *G* 6 der Bibliotheca Vallicellana — S. 47 A. 1 f. —), welche die Zeichnungen der Kopisten Ciacconio's (S. 1 f. 4 ff.) und Bosio's (S. 46 ff.), die übrigens von verschiedener Güte sind, enthalten[3] und durch beigefügte Notizen u. a. auch Massstäbe für die Näherbestimmung des ursprünglichen Ortes einzelner Gemälde an die Hand geben (Zuweisung von 7 Arkosolien(?) — S. 14 f. — an das Coem. Jordanorum! S. 5). Von da aus wird die Kritik auch auf solche Gemälde ausgedehnt, bei denen zufolge der seitdem eingetretenen Zerstörung eine Kontrolle nicht mehr möglich ist. Es sind z. B. auf den Kupfern Bosio's Jonas und Daniel fälschlich mit flatternden Gewändern versehen; auch ergiebt sich für die oben erwähnten Darstellungen in Jordanorum, „dass die äussere Anordnung und Verteilung der Scenen bei Bosio ganz das Werk seines Zeichners ist und infolgedessen gar keinen wissenschaftlichen Wert hat“ (S. 14). Aber „die Abbildungen der *Roma Sotterranea* Bosio's“ sind „unverhältnismässig besser als die auf Veranlassung Ciacconio's angefertigten Copien“ (74).[4]

„Die unmittelbaren Nachfolger Bosio's[5] begnügten sich mit den Abbildungen der *Roma Sotterranea*; erst Boldetti und sein unzertrenn-

[1] Ein Verzeichnis derselben s. bei Parker Cbs p. 166—71, desgl. p. 171 f. für die römische Ausgabe von Aringhi.

[2] Vgl. ausser seiner oben S. 12 A. 2 angeführten Monographie *Ein Cyklus* etc. die andere *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche* (Freiburg 1892; s. bes. Taf. I). Auch mehrere Zeichnungen von Gemälden in den jüngeren Bänden des *Bullettino* stammen von W. — In zweiter Linie kommen in Betracht de Rossi, *Immagini scelte della B. Vergine Maria tratte dalle catacombe romane pubblicate dalle cromolitografia pontificia.* Roma 1863 [mir nicht erreichbar gewesen]. Liell a. a. O Schultze, *Archäologie der altchristl. Kunst* u. a.

[3] (Vgl. *Bullettino* 1864, p. 88. 1865, p. 80). Der cod. Vallic., dessen Kopien meist kolorirt sind, bietet nach W. (S. 12—14. 66 ff.) auch Originalzeichnungen von de Winghe und Bosio.

[4] Ob die Zuweisung sämtlicher S. 57 ff. behandelten Kopien an einen und denselben (zweiten) Zeichner Bosio's („Anonymus“), von dem die guten Zeichnungen Taf. XXV stammen, wirklich zu Rechte besteht, scheint mir nicht völlig sicher gestellt.

[5] (s. o. S. 3 A. 1.) Von ihnen ist Aringhi in der Pariser Ausgabe benutzt.

licher Begleiter Marangoni veröffentlichten einige unbekannte Gemälde; ihre[1] Copien sind aber mit einer einzigen Ausnahme werthlose Karikaturen, die keine Beachtung verdienen" (Wilpert S. 70). Das Gleiche gilt unter den Späteren von d'Agincourt, *Histoire* etc.,[2] sowie von Perret, *Les Catacombes de Rome*. 6 voll. Paris 1855.[3]

Unter den Neueren hat Garrucci, *Storia* etc. vol. II. (VI) die vorhandenen Abbildungen Bosio's übernommen und dieselben nur in vereinzelten Fällen (nach der Wirklichkeit) korrigirt, andere neue (seitdem erschienene) aber hinzugefügt. Doch sind seine Figuren durchweg idealisirt, freilich ohne eine zu starke Entfernung von der alten Vorlage zu verraten. Was das Werk auszeichnet, ist vor allem die — immerhin relative — Vollständigkeit in der Aufzählung vorhandener Gemälde.

Die farbigen Reproduktionen der Fresken eines grossen Coemeteriums sowie eines anderen wenig umfangreichen, welche de Rossi in den bisher erschienenen drei Bänden seiner *Roma Sotterranea* bietet,[4] dürften den Eindruck, den die Gemälde auf die Beschauer ausüben, am ehesten erwecken, wenn sie auch hie und da Spuren von Rekonstruktion (an nicht mehr vorhandenen Stellen eines Gemäldes) aufweisen. Wenigstens führt eine Vergleichung von Photographien mehrerer Gemälde, die der Engländer Parker an Ort und Stelle mit Magnesiumlicht anfangs der 70er Jahre[5] anfertigte, und die vom Standpunkte der gegenwärtigen Erhaltung aus das Treueste darstellen dürften, was an Abbildungen von Katakombenfresken erhalten ist, gelegentlich auf diesen Verdacht.[6] Ein Teil derselben ist neben anderweitigen Abbildungen in die Schrift *The Catacombs* aufgenommen, der man im übrigen manchen auf Autopsie beruhenden beachtenswerten Aufschluss über Lage und Gliederung einzelner Coemeterien entnehmen kann, während gerade die Beurteilung

---

[1] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma.* Roma 1720. fol. Marangoni, *Acta S. Victorini episcopi Amiterni, et martyris illustrata* etc. Romae 1740. 4°.

[2] Vgl. Wilpert S. 70—3. *Röm. Quartalschrift* IV 331—9.

[3] Vgl. Parker Cbs. p. 164 f. 180, der auch ein Verzeichnis seiner Abbildungen giebt (p. 173—80). — Ein Verzeichnis der (von Künstlern Perret's angefertigten) Freskenkopien des Lateranmuseums liefert Ficker, *Die altchristl. Bildwerke* etc. S. 189—96.

[4] Verzeichnis der Abbildungen von Band I und II s. bei Parker p. 181 f.

[5] Parker Cbs. p. 184 Anm., sowie zu pl. XIV. XXIII.

[6] Den z. B. folgende eigene Bemerkung de Rossi's, *R. S.* III 66, bestätigt: „Le figure dei tre magi sono assai svanite etc. ho lasciato libero il disegnatore di ritrarre ciò che a lui pareva vedere."

der Gemälde einen schwachen Punkt seiner Ausführungen bildet.[1] Vollständiger sind jene Photographien in TH. ROLLER's grossem zweibändigen Werke (in vortrefflichen Heliogravüren) reproducirt worden.

Weitere (bis jetzt teilweise einzig vorhandene) Abbildungen oder Zeichnungen von Fresken liefern die Bände des *Bullettino* und der *Röm. Quartalschrift*, eine zusammenhängende Beschreibung der (sämtlichen) vorhandenen Stücke LEFORT a. a. O., Besprechungen verschiedener Gemäldegruppen die drei oben S. 25 Anm. verzeichneten Diktionare. — Ehe wir jedoch in die Aufzählung der einzelnen Gemälde selbst eintreten, empfiehlt es sich, der besseren Übersicht halber, ein Verzeichnis der wichtigsten mit Fresken aus der älteren Zeit geschmückten Coemeterien im näheren Umkreise Rom's vorangehen zu lassen, wobei wir im Norden der Stadt beginnen und dieselbe dann nach Osten — Süden — Westen umkreisen. Die so entstehende Reihenfolge wird auch bei der Aufzählung der Gemäldegruppen selber innegehalten werden.

## Verzeichnis der wichtigsten mit Fresken aus der älteren Zeit geschmückten Coemeterien im näheren Umkreise Rom's.

Vgl. die Tabelle bei de Rossi, R. S. I 207 (öfters abgedruckt). Kraus, R. S. 517—50; dazu den (der zweiten Auflage) angehängten Situationsplan; auch Roller I pag. XXIV, und, für die im Norden der Stadt gelegenen Coemeterien von S. VALENTINI[2] bis OSTRIANUM BAC 1894, tav. I f., für die südlich an der Via Appia und Ardeatina gelegenen BAC 1867, p. 3. R. S. II. Anhang *Analisi* etc. p. 10. —

Zur Bezeichnung des einen oder des anderen Coem. ist dem betr. Eigennamen — nach dem Vorgange de Rossi's und Garrucci's — nur dann der Heiligentitel

[1] Schon die Aufzählung von Gemäldegruppen einzelner Cubicula innerhalb verschiedener Coemeterien ist augenscheinlich nicht von Ungenauigkeiten frei. Eigentümlich berührt die (einen Rest veralteter Betrachtungsweise darstellende) Vorliebe und Sicherheit, mit der PARKER die Mehrzahl der unterirdischen Fresken späteren Epochen zuweist, speciell den Rekonstruktionsarbeiten von Päpsten wie Johann I (a. 523) u. s. w. Die Ansicht, „dass die Freskogemälde in den Katakomben in die Zeit der Martyrien gehören" bezeichnet P. als „populäre Täuschung". „The fact is, that fully three-fourths of the paintings belong to the latest restorations of the eighth and ninth centuries; and of the remaining fourth part, a considerable number are of the sixth century." Manche gehörten dem 4. und 5. Jahrh. an, darunter als eins der frühesten der gute Hirt. Vorkonstantinische Sujets eigentlich religiösen Inhaltes gäbe es nicht u. s. f. (p. XI. cf. 15. 47. 48 f.)

[2] An der Via Flaminia. Enthält nur späte Fresken (ca. 641—9). Bosio p. 574—83. Parker Cbs. 108. Von Marucchi 1878 wiederentdeckt; vgl. M., *La cripta sepolcrale di S. Valentino sulla via Flaminia.* Roma 1878. (Schultze, *Zeitschr. für Kirchengesch.* III 475 f.) RQS (II 299—302.) III 15—30. 114—33. 305—42. IV 149—52. Wilpert Kbg. 38—41.

vorgefügt, wenn die betr. Person in dem nach ihr genannten Coem. wirklich beigesetzt und (demzufolge) verehrt ist; in den übrigen Fällen hat sie, ohne dass deshalb ihrer Heiligenwürde zu nahe getreten werden soll, als früherer Besitzer des betr. Praediums zu gelten oder war dem Coem. zur Aufsicht gesetzt.

S. Hermetis (Basillae *s.* ad clivum cucumeris), an der Via Salaria Vetus. Bosio p. (484 f.) 560—4; Plan p. 591 F. (Marchi,) *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo.* I. Roma 1844, Tav. XLVII. XLVIII. cf. p. 237 ff. Parker Cbs. 109—12. BAC 1894, p. 5—31. (32—4.) 70—6. RQS 1894, S. 138—44. Wilpert Kbg. 65.

S. Pamphili, an derselben Strasse, näher der Stadt zu. Bosio p. 559 f. de Rossi, R. S. I 155. BAC 1863, p. 45. 1865, p. 1—4. 1894, p. 10.

Maximi (ad S. Felicitatem), an der Via Salaria Nova, zunächst der Stadt: eine „zwar ausgedehnte, aber an Monumenten ganz arme Katakombe“ (RQS II S. 3). BAC 1863, p. 41—6. 1884 f., p. 149—84. Vgl. Führer, *Ein Beitrag zur Lösung der Felicitas-Frage.* 1890, S. (87 ff.) 113 ff. 136 A. 3. 146.

Thrasonis (ad S. Saturninum), an der gleichen Strasse. Die Zugehörigkeit des „unter der Vigna einer Fürstin Massimi“ liegenden Hypogaeums, woraus Bosio p. 495—503 (: S. Priscillae) die Abbildungen bietet, wird von Wilpert Kbg. 28 (—31. 64 f. cf. RQS II S. 4 f.) bestritten. Entdeckung eines grösseren Komplexes 1720 durch Boldetti und Marangoni (vgl. dessen *Acta S. Victorini* p. 61—66); zum Plane bei d'Agincourt V pl. VII, 5 vgl. Wilpert Kbg. 73 A. 5. Über das angrenzende Arenar (in der Richtung auf Jordanorum) s. BAC 1873, p. 5—76. — Parker Cbs. 112—4.

Jordanorum, an der gleichen Strasse; Stätte der „Wiederentdeckung“ der Katakomben am 31. Mai 1578, schon zu Bosio's Zeit zerstört (RQS II S. 5 f.), dessen Werk aber die Malereien von 7 Arkosolien(?) (Bosio: S. Priscillae mon. arc. III—IX, p. 515—29; cf. 513) nach Zeichnungen der Kopisten Ciacconio's (s. o. S. 27) enthält. — Führer a. a. O. 97 ff. 146.

Priscillae, an der gleichen Strasse, „an Alter und Bedeutung“ hervorragend; „dehnt sich auf der linken Seite der Strasse unter der letzten Vigna aus, die gegen die Brücke zu abfällt“ (RQS II 7 f. Vgl. 8 f. über die Geschichte der Erforschung bis zur Gegenwart, bes. 9 A. 2 die reiche Literatur des BAC; dazu S. 1—19. VIII S. 121—30). Bosio (479 f.) 533 f.; Pläne: 591 F. Parker Cbs. pl. XXIV. (p. 114—8. 199 f.) BAC 1884 f., tav. VII f. 1892, p. 99. 1888 f., tav. I f.; p. 7—66. (67.) 104—33. 1890, p. 69—90. 140—6. 1892, p. 57—129. Sch., A. 150. (Wilpert Kbg. 18—21. 66 f.)

Novellae, ein noch wenig erforschtes Coem., „dessen Eingang zur Rechten der Salarischen Strasse, etwa „vierzig Schritte“ von der Priscillakatakombe (nach der Stadt zu) lag“ (Wilpert Kbg. 21. RQS II S. 7). Bosio p. (482 f.) 531. Wilpert Kbg. 21—3.

Ostrianum (— i), an der Via Nomentana. Vgl. Bosio p. 438 f. 443. 485; Plan p. 591 E. Marchi, *Monumenti* etc. (Hier und in dem benachbarten Coem. S. Agnetis[1] liegt der Hauptschauplatz seiner — des Vorgängers de Rossi's — Thätigkeit). BAC 1876, p. 150—3. Wilpert Kbg. 62—4.

Cyriacae, an der Via Tiburtina, „nell'agro Verano“, unter der Basilika S. Lorenzo.[2] Bosio p. 397—401. BAC 1863, p. 73—80. 1864, p. 36. 1876, p. 16—26. 145—9. Parker Cbs. 101—4. (pl. I. II 2. XXV.) Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* 72 f.

SS. Petri et Marcellini (ad duas lauros), an der Via Labicana: das am reichsten mit Fresken geschmückte Coemeterium. Bosio p. 313—6. 327 f.; Plan p. 591 D. BAC 1882, p. 111—30. Parker Cbs. IX. 92—4. Wilpert Kbg. 59—62.

Viae Latinae: Coem. mit wenigen bemalten Räumen (Bosio p. 303. 305. 309. — cf. 301. Parker Cbs. 91), „welches nicht lange nach seiner Auffindung zum gerechten Schmerze Bosio's von Puzzolangräbern zerstört wurde“ (Wilpert Kbg. 36 f.).

Praetextati, an der Via Appia.[3] (Bosio p. 189 f.) BAC 1863, p. 1—6. 16. 17—22. 32. 1866, p. 16. 36. 1870, p. 42—8. 1872, p. 31 f. 45—80. 1874, p. 35—7. RQS 1887, S. 346—53 (Kirsch). Armellini, *Le catacombe Romane* 1880, p. 373—87. Parker Cbs. 77—85. pl. (III.) IX. Führer a. a. O. 101 f. 146 f. Sch., A. 148.

---

[1] Deren Abbildungen und Beschreibung er auch, wie z. B. noch Parker (Cbs. p. V f. VIII f. 95—9. pl. XVIII), promiscue bietet; dieses steht aber mit jenem „weder in geschichtlicher noch räumlicher Verbindung“ und ist ohne Fresken (RQS I 23 f. A. 2), hat jedoch zahlreiche Gräber. Bosio p. 417 ff. BAC 1865, p. 48. 1869, p. 95. 1871, p. 30—4. 1872, p. 32—5. 1874, p. 38 f. 125—8. 1875, p. 80—2. Armellini, *Il cimitero di S. Agnese sulla via Nomentana.* Roma 1880; Plan: tav. XVII. Sch., A. 141 Fig. 41; S. 149.

[2] In deren Nähe 1551 die Hippolytstatue gefunden wurde. Benachbart ist das Coem. S. Hippolyti (Beschreibung bei Prudentius peristeph. XI 153—218. cf. Hieronymus comm. in Ezech. XII, c. 40 ed. Vall. V p. 468); vgl. Parker Cbs. 104—7.

[3] In Verbindung mit diesem Coem. steht ein Cub. mit paganen Darstellungen (Parker Cbs. pl. XIII 2), sowie drei Arkosolien mit synkretistischen Darstellungen (Garr. VI tav. 493—5. Parker Nr. 1791—4. Cbs. pl. XV. XVI. cf. p. 85 f. Armellini p. 421—7) orphischen Inhalts (Maass, *Orpheus.* München 1895, S. 205—24: „Die Niederfahrt der Vibia.“ cf. S. 243).

Callisti, zwischen der Via Appia und Ardeatina, grösseren Umfanges, aus verschiedenen Areen älteren (Lucinae)[1] und jüngeren (regio Liberiana de Rossi, R. S. III p. 230 ff.) Datums zusammengesetzt und die 1854 von de Rossi aufgedeckte Papstkrypta (Begräbnisstätte mehrerer römischer Bischöfe aus dem 3. Jahrh.; vgl. II 20 ff. 229 ff.) enthaltend, sowie die sog. Sakramentskapellen, sechs neben einander liegende Cubicula der III. Area mit einheitlichem und eigenartigem Bilderschmuck, der aber in der ersten ($A_1$) völlig zerstört ist ($A_2$: R. S. II tav. XI. XV. tav. d'Agg. D; $A_3$: XIII 3. XVI—XVIII 1. tav. d'Agg. C; $A_6$: XIII 1. XIV; $A_5$: XII. XVIII 5. 6; $A_4$: XIII 2. XVIII 3. 4; Beschreibung p. 328 ff.). de Rossi, R. S. I—III (und die zahlreichen Bearbeitungen. Schultze, *Die Katakomben* S. 310—25. Parker Cbs. 87—91. pl. XXVIII). BAC 1875, p. 77—9. 133—7. 1881, p. 154—62. 1888 f., p. 67. Sch., A. 147 f. — Nördlich angrenzend befindet sich die als Coem. Balbinae bezeichnete Dependenz, 1866 von Stef. Mich. de Rossi gefunden. BAC 1867, p. 1—5. 30—2. 76. Armellini l. c. 363—72.

ad catacumbas[2] (S. Sebastiani), an der Via Appia, südlich vom vorigen. (Bosio p. 179. 185.) BAC 1877, p. 141—7. Marucchi, *Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di S. Sebastiano* Roma 1879. Armellini l. c. 388—420. Parker Cbs. 74—6. Schultze, *Die Katakomben* 326 f. de Waal, RQS 1894, S. 337—40. Taf. VII (Plan).

Domitillae (SS. Petronillae, Nerei et Achillei[3]), an der Via Ardeatina, von grösserer Ausdehnung und mit teils sehr alten Kammern (Eingangshalle bei Tor Marancia — Plan BAC 1865, p. 35. 96 —: Ampliatuskrypta BAC 1881, tav. III f.; vgl. p. 57—74), von Bosio als S. Callisti bezeichnet (Plan p. 591 B. C). BAC 1865, p. (17—24.) 33—46. 1874, p. 122—5. 1875, p. 5—77. 1877, p. 128—35. 1879, p. 91—6. 1880, p. 169—71. Parker Cbs. 70—2. 192—4. pl. XXIII B (Plan eines Teiles in der Nähe der 1873 f. aufgedeckten Petronilla-Basilika; Abbildung pl. XXII. BAC 1874, tav. III; vgl. 1873, p. 160 f. 1874, p. 5—35. 68—75. Lefort l. c. 159—80). RQS I 20—40. Wilpert Kbg.

---

[1] Nach de Rossi, R. S. II 244. 370 das ursprüngliche Coemeterium Callisti (Zephyrini. Vgl. Hippol., refutat. IX). Über diese Area handelt vorwiegend R. S. I.

[2] Der Name, von dem sich der Ausdruck „Katakomben" herleitet (de Rossi, R. S. III 427 f. Sch., A. 137 A. 2), findet sich neben den Namen der meisten hier aufgeführten Coemeterien schon in dem Depositionsverzeichnis des Chronographen v. J. 354 (abgedruckt bei Preuschen, *Analecta* S. 121—3), welches zu „III kal. Jul." die Angabe enthält: „Petri in Catacumbas et Pauli Ostense, Fusco et Basso cons." [258]. Über diese Beisetzung existirt eine reiche Literatur (s. zuletzt *Theol. Literaturzeitung* 1895, col. 231).

[3] Vgl. Achelis, *Acta N. et A.* (*Texte und Untersuchungen* etc. XI 2. 1893).

27 f. 32—5. 41—5. 49—54. 55—9. Sch., A. 148 f. de Rossi, R. S. IV (noch ausstehend). — Zugehörig ist ein von Wilpert Kbg. 53 als COEM. BASILEI bezeichnetes kleines Hypogaeum mit dem auf dem Plane Bosio's mit Nr. 29 bezeichneten Arkosol.

S. THECLAE(?), an der Via Ostiensis, von Boldetti (*Osserv.* p. 548, nebst Plan) als „il Cimiterio al ponticello di S. Paolo" erwähnt, von Armellini jüngst wiederentdeckt: RQS III 343—53. IV 259—72.

GENEROSAE, „super Philippi al quinto miglio della via Portuense presso il bosco degli Arvali", beim Durchsuchen des letzteren (durch Henzen) wieder gefunden. de Rossi, BAC 1868, p. 25—32. 48. 87—91. 93. 1869, p. 1—16. R. S. III 645—97; Plan tav. XLVI. Parker Cbs. 64—7.

PONTIANI (AD URSUM PILEATUM), an der Via Portuensis, mit Darstellungen aus verschiedenen Epochen. Bosio p. 119—22. 126 f. 137; Plan p. 591 A. Parker Cbs. 60—3.

---

Ausserdem kommen für den vorliegenden Zweck noch in Frage:

Ein Cubiculum, welches ca. 1840 von dem marchese Campana flüchtig in Augenschein genommen ist; es soll neben dem Scipionengrabe (zwischen der Via Latina und Appia)[1] liegen, ist aber bis jetzt noch nicht wieder gesehen worden. Skizzen der dort befindlichen Fresken hat C. in Eile aufgenommen und die betr. Notizen de Rossi überlassen (BAC 1884 f., p. 57 f. 1886, p. 14—17. tav. II. III).

Ein kleines Coem. „presso la chiesa della Nunziatella al quarto miglio della via Ardeatina" mit verschiedenen Fresken. (Bosio p. 283.) BAC 1877, p. 136—41.

Ein Privatoratorium (?—4. Jahrhunderts) „nel Monte della giustizia presso le terme Diocleziane" BAC 1876, p. 37 ff. tav. VI f. Sch., A. 109 f.

---

[1] Plan bei d'Agincourt IV pl. XII, 1. (Vgl. Baedeker's *Mittel-Italien und Rom* [10] 1893, S. 247.) Ebenda V pl. V 1—6 Abbildungen aus dem 1675 wieder erschlossenen Nasonengrabe an der Via Flaminia, nach Bartoli und Bellori, *Pitture antiche* etc. Romae 1706. fol. (*Picturae antiquae sepulcri Nasoniorum* etc.; Übersetzung von Ludolphus Neocorus, im XII. Bande des *Thesaurus antiquitatum Romanarum* ed. J. G. Graevius 1699. fol., p. 1020—75). Die Ähnlichkeit des Systems der Wand- und Deckendekoration mit dem der altchristlichen Grabstätten ist hervorstechend, wie schon bei den pompejanischen Wandmalereien und solchen an dem Kolumbarium der Villa Pamfili (Baedeker S. 353. Samter in den *Mitth. des k. deutschen Archäol. Inst. Röm. Abth.* VIII 1893, p. 105—44), in dem Exkubitorium der VII. Kohorte der Vigiles in Trastevere (Baedeker S. 322), im Hause der Livia auf dem Palatin (Baedeker S. 232 f.) etc.; vgl. Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker.* München 1876, S. 316 ff. Portheim, *Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst.* Stuttgart 1886, S. 12 f.

Nicht in Betracht gezogen sind dagegen die BAC 1865, p. 4 wiedergegebenen Fresken (rohester Ausführung) aus einem Cub. in S. PAMPHILI, weil sie „spettano piuttosto alla classe dei graffiti, che a quella delle opere d'arte“.[1] Es sind wahre Karikaturen.

Desgleichen nicht die Wandmalereien des vom Padre Germano auf dem Mons Caelius ausgegrabenen altchristlichen Hauses der HH. Johannes und Paulus (RQS II 137—47. 322—6. 404 f. III 70—2. 390 f. IV 377—80. V 290—8. Vgl. Sch., A. 241 f.).

---

Über suburbikarische und sonstige ausserrömische Katakomben vgl. (Boldetti, *Osserv.* p. 583 ff.) Garr. II tav. 90 ff. BAC (multis locis). Kraus, R. S. 553—7. Schultze, *Zeitschr. f. Kirchengesch.* III 478 A. 1. A. St. 121 ff. *Die Katakomben* 5 f. A. 16. 273 ff. *Arch.* 143—6. 150 f. Armellini, *Gli antichi Cimiteri cristiani di Roma e d'Italia.* Roma 1893, p. 541 ff. Parker Cbs. 125—8. RQS 1894, S. 49—87. 309—27 etc.

Über jüdische Coemeterien, vor allen das reichlicher mit Malereien ausgestattete in der Vigna Randanini, vgl. Garrucci, *Cimitero degli antichi Ebrei scoperto recentemente in Vigna Randanini.* Roma 1862. *Storia* VI tav. 489. Armellini, *Le cat. rom.* 427—32. Parker Cbs. p. 119—22. Nr. 561 f. 773—5. (1160 f.) 1753 f. Roller I pl. IV. V 1. Nic. Müller, *Le catacombe degli Ebrei presso la via Appia Pignatelli* (*Mitth. des k. deutschen Arch. Inst. Röm. Abth.* I 1886, p. 49—56).[2] Schürer, *Gesch. des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi* II 510 f. (512 f. A. 85.) I 23—5. Berliner, *Geschichte der Juden in Rom* I 46 ff. 71 ff. Sch., A. 9 Anm. 2.

---

[1] p. 2. Übrigens dürfte Nr. 4 dieser Fresken fragelos eine Darstellung Daniel's zwischen den Löwen enthalten sollen.

[2] Müller beabsichtigt hienach, wie mir kürzlich von ihm bestätigt wurde, die Herausgabe einer Abhandlung über *die altjüdischen Coemeterien in Italien.*

# A. Alttestamentliche Scenen.

## a. Sündenfall (Adam und Eva).[1]

1) PRISCILLAE „auf der linken Bogenseite einer arcosol-ähnlichen Nische", deren mehrere eine — neuerdings aufgefundene — Galerie begrenzen; links neben einer Jonasdarstellung (s. u. sub i Nr. 10). BAC 1888 f., tav. III (Zeichnung Wilpert's); vgl. p. 12 f. RQS 1888, S. 89 f. (Wilpert). Breymann S. 17—19.

2) OSTRIANUM, cub. II (S. AGNETIS Bosio), Feld am Deckengewölbe über der linken Wand. Bosio 455: Aringhi ed. Par. II 85: Garrucci II tav. 63. Vgl. Breymann 13 f.[2]

---

[1] Breymann a. a O. bietet eine vollständige Zusammenstellung und Behandlung auch der übrigen diesen Gegenstand betreffenden Kunstdenkmäler; S. 11—32, Beschreibung der (von B. selber in Augenschein genommenen) Gemälde.

[2] „Unter den römischen Adam- und Evadarstellungen nimmt dieses Fresko in künstlerischer Beziehung ohne Frage die erste Stelle ein" (S. 14). Doch wird es durch die Darstellung in einem Hauptfelde des Deckengemäldes im Vorsaale der oberen Galerie von S. GENNARO DEI POVERI in Neapel, wo sich auch die turmbauenden Jungfrauen (vgl. Pastor Hermae vis. III S. sim. IX 2 ff.) befinden, übertroffen (Breymann 12 f., der, wie Pohl a. a. O. 21, das Deckengemälde um 100 p. Chr. ansetzt; s. dagg. das im sog. Muratori'schen Fragment bezeugte spätere Datum für die Abfassungszeit des P. H.; Lefort p. 117 setzt es „vers le milieu du troisième siècle." Wohl noch ungewisser sind die Datirungen der übrigen römischen Gemälde dieser Gruppe, auch bei Breymann). Abbildungen des Neapeler Deckengemäldes bieten Garr. tav. 95: Schultze, *Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel.* Jena 1877, Taf. V: *Die Katakomben* S. 93; des Bildes vom Sündenfall insbesondere, das nach Schultze a. a. O. 32 „zu dem Schönsten, was die altchristliche Kunst je geschaffen hat," gehört: Bellermann, *Über die altchristlichen Begräbnissstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden. Ein Beitrag zur christlichen Alterthumskunde.* Hamburg 1839. 4°. Taf. V 1. Garr. tav. 96, 1: Schultze Taf. VI, 1; des Bildes der turmbauenden Jungfrauen Bellermann Taf. V, 2. Garr. tav. 96, 3: Schultze Taf. VII. Ob das entsprechende dritte Feld des Deckengemäldes (Garr. tav. 96, 2: Schultze, Taf. VI. 2) die Darstellung eines Säemanns enthält, ist fraglich; vgl. Lefort p. 115 f. Einen (bärtigen) Säemann mit Schale, vor einem Baume, bietet die Grabplatte des Museo Kircheriano Nr. 120 (Schultze, A. St. 276 f. Nr. 49). RE. II 59 Fig. 33.

3) **Ebenda**, cub. III (S. AGN. Bosio), links am Bogen des arc. der rechten Wand. Bosio 461: Ar. II 87: Garr. tav. 64, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfr.* Taf. II 5. Vgl. (S. 66.) Breymann 15 f.

4 und 4a) **Ebenda**, „Dekorationsstücke zweier einander schräg gegenüberliegender Arkosolien, welche in ihrem Bilderschmuck fast genau übereinstimmen.“ Eins derselben bei Garr. tav. 67, 2; die Darstellung der Figuren der beiden Stammeltern befindet sich links am Bogen, zwischen ihnen (an Stelle des üblichen Baumes) ein durch Ornamentstreifen abgeschlossenes Oval, in welchem die Darstellung sub $I_1$ Nr. 3. Breymann (S. 17) bezeichnet die vorliegende Darstellung, deren Ausführung „roh und ungeschickt“ sei, als Kopie des Bildes an dem gegenüberliegenden Arkosol, wo die Figuren in gleicher Stellung (A. rechts, E. links von dem Oval, in welchem der Gichtbrüchige) sich an der **rechten** Seite der Bogenwand befinden, aber nur als Kniestücke — „in Frontstellung mit enggeschlossenen Beinen, die Köpfe im Halbprofil nach der Mitte, in beiden Händen einen grossen Strauss ausgezackter Blätter vor ihre Blösse haltend . . . . . Eva trägt langes, über die Schulter herabwallendes Haar“ (S. 16) —; dieses „ältere und vollkommenere, aber schlechter erhaltene Gemälde ist noch nicht abgebildet.“ (Vgl. zu beiden Lefort 49 Nr. 45: Pohl Nr. 59: und betreffs ihrer Angabe über die Figur in den Ovalen Breymann 16 Anm. 1.)

5) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. XIII (Bosio), rechts im Bogen des Arkosols an der Hinterwand. Bosio 381: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 2. d'Agincourt V pl. IX, 1. cf. 2. 3. Vgl. Breymann 19 f.

6) **Ebenda**, cub. XIV (Bosio), Eingangswand rechts unten. Bosio 389: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 2. (Vgl. Breymann 20 f.)[1]

7) **Ebenda**, arc. III (Bosio), Bogen links (in halber Höhe). Bosio 395: Ar. II 49: Garr. tav. 57, 2. (Vgl. Breymann 21.)

8) **Ebenda**, cub. in einer an cub. IX (Bosio) angrenzenden Galerie, oben im Bogen eines arc., nach de Rossi BAC 1882, p. 114. (Breymann 20 A. 1.)

9) CALLISTI, **regio Liberiana**, cub. A 11, linke Wand, nach de Rossi, R. S. III 253 f. Lefort 85 Nr. 114. (Breymann 24 f.)

10) DOMITILLAE, cub. II (S. CALLISTI Bosio), Mittelbild der konchaförmigen Bogenlunette des arc. zur Rechten, „jetzt sehr verblasst“.

---

[1] Ob die Schlange in Wirklichkeit sich am Fusse des Baumes, den Kopf, nach rechts rückwärts in die Höhe drehend, statt an demselben, wie sonst, emporgewunden hat, bleibt noch zu kontrolliren.

Bosio 233: Ar. I 314: Garr. tav. 23, 1. Vgl. Breymann 21 f. (Durch imponirende Grösse der Gestalten ausgezeichnet.)

11) Ebenda, links auf der Platte eines Loculus, welcher „rechts von dem Cubiculum 32 [des Planes Bosio's], da wo die Strasse einen stumpfen Winkel bildet" (Wilpert Kbg. 50). Bosio 273: Ar. I 327: Garr. tav. 34, 5 (die Abbildungen völlig unzureichend). Wilpert Kbg. Taf. (XIX. XXIII 2.) XXIV 1. Vgl. S. 50. 51. Lefort 57 Nr. 59. Breymann 22 f.

12) Ebenda, arc. 15 (S. CALLISTI Bosio), rechtes Feld einer Bogenwölbung. Wilpert, RQS 1889, Taf. VII [**Fig. 2**]. Vgl. 292 f. Breymann 23 f.

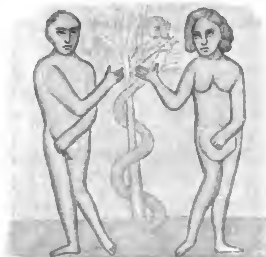


Fig. 2. Sündenfall (Nr. 12).

## Zusammenfassung.[1]

Die Mehrzahl der aufgeführten Bilder weist die Figuren der „Stammeltern" in symmetrischer Anordnung rechts und links neben dem in der Mitte (des Paradieses Gen. 3, 3) stehenden Baume auf, dessen Art nicht mehr erkennbar ist[2] und dessen Höhe die der daneben stehenden Figuren nur um ein weniges übertrifft, wenn sie nicht gar die gleiche ist (Nr. 11). Der Stamm des Baumes, der Nr. 10 auf einer hügelartigen Erhöhung steht, ist schlank (glatt) oder mit Astpflock versehen (Nr. 5), seine Krone in einzelnen Fällen dicht (Nr. 1) und weit verzweigt (Nr. 3). Die nackten, höchstens mit dem Blätterschurz (Gen. 3, 7)[3] bedeckten Figuren der

[1] Vgl. Breymann 26—31.

[2] „Der Baum ist auf Fresken immer ein Apfelbaum" (Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 159); dagg. s. Breymann 30 A. 1.

[3] Laubkranz Nr. 1. 2. 3. 4. 4a. 10; mit einzelnen Blättern Nr. 5. 6? 7?; bloss mit kreuzweise vor der Blösse zusammengelegten Händen Nr. 11.

Beiden nehmen eine ruhige, mehr (Nr. 11) oder weniger steife Frontstellung ein, die nur auf dem Neapeler Bilde einer lebendigeren und bewegteren Haltung platz macht. Hier hält Eva den Apfel in der Rechten, mit der Linken (vgl. Nr. 2) wie Adam (vgl. Nr. 5) den Laubkranz (vgl. Nr. 12),[1] während die Rechte Adams in abweisender Bewegung zurückgestreckt ist. Das Bild zeichnet sich auch von den übrigen durch das Fehlen der Schlange aus, die sich sonst, von grünlicher (Nr. 1. 3) oder rotbrauner (Nr. 5) Farbe, in der Regel am Stamme emporwindet, den Kopf — der Schriftstelle (Gen. 3, 1 ff.) gemäss — nach Eva zu gerichtet,[2] während sie in einem Falle (Nr. 6? cf. Gen. 3, 14?) unter dem Baume am Boden kriecht. Eva steht Nr. 2. 6? 7? 10. 11. 12 rechts, in den anderen Fällen links vom Baume, zu dem sie in einem Falle (Nr. 2) mit der Rechten emporgreift — so beide Nr. 12 —, mit lang herabfallendem (Nr. 3. 4) oder oben (Neapeler Bild) zu einem Knoten über der Stirn (Nr. 10) oder einer Flechte (Nr. 1. 11) zusammengenommenem Haar.[3] Die dargestellte Scene giebt in der Regel den Moment nach dem Sündenfall wieder (Gen. 3, 7; eintretende Scham), doch so, dass die Situation des Gespräches der E. mit der Schlange (V. 1—5) noch anklingt, während das Neapeler Bild (unter Fortlassung der Schlange) den Moment des Sündenfalles selbst vor Augen führt und Nr. 6? möglicherweise bereits in die Situation der Straferteilung versetzt.

### b. Noah in der Arche.

1) Thrasonis, in einem grösseren zwischen zwei Loculi befindlichen Gemälde einer Galerie, oben rechts,[4] neben folgenden Darstellungen: Felsenwunder; Brotvermehrung, Huldigung der Magier, drei Oranten (Vater? mit zwei Kindern); Auferweckung (des Lazarus); Daniel zwischen den Löwen, grössere Fischscene nebst Flussgott. Garr. tav. 73, 2. Vgl. (Marangoni l. c. p. 65 f. Parker Cbs. 112 f.) Liell 237. Lefort 49 f. Nr. 46.

---

[1] Der meist mit beiden (bei Nr. 3 kreuzweise über einandergelegten) Händen gehalten wird, die bei Nr. 10 in demselben verschwinden.

[2] Bis auf Nr. 1, wo sie aufgerichtet neben dem Baume steht (Breymann 29 f. A. 3), während Adam fehlt (vgl. 91 f.).

[3] Der Haarschmuck der E. ist noch reicher auf den Goldgläsern (Breymann 37 f. A. 2).

[4] Garr.; anders Liell a. a. O. Noch stärker ist die Diskrepanz der Angaben Marangoni's, der hier u. a. Jonas unter der Laube und den Gichtbrüchigen und in einem Cub. desselben Coemeteriums noch eine andere Noahscene neben dem Sündenfall und vier weiblichen Oranten (mit Kopfschleier; an den vier Gewölbeecken) gesehen haben will (p. 65).

*2) JORDANORUM, arc.(?) I (III S. PRISCILLAE Bosio). Bosio 517: Ar. II 125: Garr. tav. 70, 1. Wilpert Kbg. Taf. II 1. Vgl. S. S. 16 (sub 6).

*3) Ebenda, arc.(?) VI (VIII S. PRISCILLAE Bosio). Wilpert Kbg. Taf. IV 1. VI.[1] Vgl. S. 10. 17.

4) PRISCILLAE, cub. VI (Bosio), Lunettenfeld im Deckengemälde. Bosio 555: Ar. II 145: Garr. tav. 78, 2.

5) (?) Ebenda, sog. cappella greca. „A pie' d'uno dei quattro spigoli della volta aperta nel mezzo e terminata nel pozzo del lucernario si vede Noè nell' arca di buono stile“ (BAC 1886, p. 154).

6) Ebenda, cub. h IV 1 (de Rossi), „dipinto a linee leggere col pastor buono nel centro della volta, una o due figure oranti nelle pareti e la colomba volante verso l'arca noetica“ (BAC 1886, p. 148).

7) NOVELLAE, arc. (X S. PRISCILLAE Bosio), Bogen rechts. Bosio 531: Ar. II 130: Garr. tav. 72, 3. d'Agincourt V, pl. XII 7. Vgl. Wilpert Kbg. 22.[2]

8) OSTRIANUM, cub. I (S. AGNETIS Bosio), hochliegendes Arkosol der linken Wand, Rundfeld oben im Bogen. Bosio 449: Ar. II 83: Garr. tav. 62, 1.

9. 9a) Ebenda, an zwei einander gegenüberliegenden Arkosolien (s. o. sub a Nr. 4. 4a), rechts (Garr. tav. 67, 2; vgl. Wilpert Kbg. 73 A. 6) resp. links oben im inneren Bogen (Lefort 48 Nr. 44. 49 Nr. 45).

10) Ebenda, arc. eines cub., Bogen links; nach Lefort 58 Nr. 63.

11) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. III (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 1. (Vgl. Wilpert Kbg. 59.)

12) Ebenda, cub. IV (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 343: Ar. II 33: Garr. tav. 44, 1.

13) Ebenda, cub. XI (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1. (Vgl. Wilpert Kbg. 61.)

14) Ebenda, cub. XII (Bosio), Feld an der Decke, über der Eingangswand. Bosio 377: Ar. II 39: Garr. tav. 52, 1. Wilpert Kbg. Taf. XII 2 [**Fig. 3**]. Vgl. S. 22 f.

15) Ebenda, cub. XIII (Bosio), arc. an der Hinterwand, Rundfeld oben im Bogen. Bosio 381: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 2.

16) Ebenda, rechts „aussen über dem arc.“ s. u. sub $k_2$ Nr. 3, nach Liell 235. Lefort 44 Nr. 39.

---

[1] Dass die Darstellung mit der des Orans auf einem Felde gestanden hätte, wie es bei Bosio 529: Ar. II 129: Garr. tav. 71, 2 erscheint, ist, ebenso wie der feste Untergrund, auf dem der Kasten bei Bosio etc. ruht, hienach in Frage zu stellen.

[2] Kritik der „Kufenform“ der Arche. Eine reichere Verzierung ihrer Vorderseite ist, wie das Graffito einer Grabplatte im Museo Kircheriano (Nr. 109: Schultze, A. St. 275 Nr. 43; vgl. die Buckelverzierung in dem Falle Mus. Lateran. XIV 9: Roller I pl. X 9) beweist, nicht für völlig ausgeschlossen zu halten.

17) **Ebenda**, oben im Bogen des arc. s. u. sub. $u_2$ Nr. 7, nach BAC 1882, p. 116.[1]

18) **Ebenda**, oben im Bogen des arc. s. u. sub $u_2$ Nr. 8, nach BAC 1882, p. 116. Lefort 67 Nr. 80.

19) **Ebenda**, oben im Bogen des arc. s. u. sub $u_2$ Nr. 9, nach BAC 1882, p. 116. Lefort 67 Nr. 81 (? oder 68 Nr. 82?).

20) Cub. prope Scip. sep., Arkosollunette. BAC 1886, tav. III 3. Vgl. p. 15.

21) Domitillae, Gang hinter dem Vorraum, links; nach de Rossi, BAC 1865, p. 43 f.[2]



Fig. 3. Noah in der Arche (Nr. 14).

22) **Ebenda**, cub. II (S. Callisti Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. tav. 24: Roller II pl. LXIV, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 58.

23) **Ebenda**, cub. III (S. Callisti Bosio), arc. der Hinterwand, Mittelbild der Decke. Bosio 243: Ar. I 317. Garr. tav. 27: Roller I pl. XXXV. Vgl. Wilpert Kbg. (33.) 34.

24) **Ebenda**, cub. IV (S. Callisti Bosio), über dem Arkosolbogen an der rechten Seitenwand. Bosio 257: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 32. (33.)

25) Pontiani, in der Nähe des Gemäldes s. u. sub $g_2$ Nr. 18: nach Garrucci II p. 99. Lefort 40 Nr. 34.

[1] „Noè . . appena riconoscibile, essendo quasi tutto cancellato."

[2] Zufolge Einbruchs eines Loculus nur noch Taube und Deckel sichtbar.

### Zusammenfassung.

Noah bartlos, von jugendlichem, teilweise (Nr. 14) geradezu knabenhaftem Typus, steht mit ausgebreiteten und erhobenen Armen in der Arche, einem viereckigen niedrigen Kasten (κιβωτός!), der in vereinzelten Fällen — bei Nr. 1. 7? 14 sogar mit (vier) Füssen[1] versehen — auf festem Boden ruht,[2] in der Regel aber auf dem Wasser schwimmt, was den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung (Gen. 7, 17 f.) vergegenwärtigt (Nr. 13? 15. 22. 24). Häufig trägt er einen hinter der Figur befestigten Deckel von viereckiger Form (Nr. 8. 11? 15);[3] gelegentlich mit Verbreiterung des oberen Teiles Nr. 4; oder schwalbenschwanzartig auslaufend Nr. 23, während Nr. 24 eine eigentümliche Überdachung und Umkleidung der Arche aufweist. Auf der Vorderseite sind bisweilen Schlossspuren bemerkbar (Nr. 11? 12. 14, Mus. Kircher. Nr. 111), entsprechend einer Schnappvorrichtung am Deckel (Nr. 1, Mus. Lateran. XV 15: Roller I pl. XI 15). Kleidung Noah's: weite (ungegürtete) Tunica mit Clavi (vertikalen Schulterstreifen, von purpurner Farbe Nr. 14); auf den Kopien von Nr. 1. 7? 22. 24 Tunica mit langen eng anliegenden Ärmeln. Seine Stellung: meist en face, — in den Fällen Nr. 8. 11? 22 seitlich, nach rechts zu —, zur Entgegennahme des Ölzweiges der von oben seitwärts herbeifliegenden Taube (Gen. 8, 11); die ausgebreiteten und erhobenen Arme verleihen ihm vielfach das Aussehen eines Orans, ein Eindruck, der in den Fällen Nr. 12. 14 (zwei Tauben in mittlerer Höhe mit Zweigen sichtbar, auf denen sie vielmehr zu sitzen scheinen) verstärkt wird. In diesen Fällen scheint das Verständnis der Situation dem Maler abhanden gekommen zu sein.

### c. Isaak's Opferung.

1) S. Hermetis, cub. einer Galerie, Zwischenfeld an der Decke. BAC 1894, tav. V f. (Zeichnung Wilpert's). Vgl. p. 74.

2) Thrasonis, arc. II (S. Priscillae Bosio), Bogen links. Bosio 503: Ar. II 117 (unten links): Garr. tav. 69, 3. (Vgl. Wilpert Kbg. S. 64 f.)

---

[1] Vgl. die Darstellungen der Grabplatten des Mus. Lateran. XIV 9. XV 17 (: Roller I pl. X 9. XI 17). Mus. Kircher. Nr. 109: Schultze, A. St. 275 Nr. 45.

[2] Eine Erinnerung an die Situation des Ablaufens der Sintflut (Gen. 8, 14) ist wohl ausgeschlossen, da die Darstellung Noah's in der Regel dazu bestimmt ist, die Sintflutscene in dem Kerne der Handlung selbst zu vergegenwärtigen. Man wird in den betr. Fällen wohl annehmen dürfen, dass den Malern das Verständnis der Situation abgegangen ist.

[3] Vgl. die Darstellungen der vorhandenen Grabplatten, unter denen Mus. Lateran. XV 17. 18: Roller I pl XI 17. 18 keinen Deckel zeigen.

3) Ebenda, links im Bogen eines Arkosols. d'Agincourt V pl. VII 3 („sehr ungetreu"): Wilpert Kbg. Taf. XXIV 4. Vgl. S. 73. (Offenbar identisch mit dem Gemälde, über das BAC 1883, p. 73 von Stevenson und Marucchi berichtet wird.)

*4) Jordanorum, arc.(?) IV (VI S. Priscillae Bosio). Bosio 525: Ar. II 127: Garr. tav. 71, 3. Wilpert Kbg. Taf. III 1. VI. Vgl. S. 9. 17.

5) Priscillae, cub. V (Bosio), linke Seitenwand oben, grössere Lunette. Bosio 551:[1] Ar. II 143: Garr. tav. 77, 2. Vgl. Lefort 30 Nr. 19. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* 53 (: „stark beschädigt").

6) Ebenda, sog. cappella greca, „zwischen der Decke und den drei Nischen", links vom Eingange (Wilpert, RQS 1894, S. 123 f.).

7) Ostrianum, an der Aussenwand links über dem Arkosol s. o. sub a Nr. 4. Garr. tav. 67, 2. Vgl. Lefort 48 Nr. 44. Wilpert, RQS I 141.

8) SS. Petri et Marcellini, cub. III (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 1. (Vgl. Wilpert Kbg. 59.)

9) Ebenda, cub. VIII (Bosio), Lunette oben an der Hinterwand. Bosio 359: Ar. II 37: Garr. tav. 48, 1. (Vgl. Wilpert Kbg. 60.)

10) Ebenda, arc. III (Bosio), Rundfeld oben im Bogen. Bosio 395: Ar. II 49: Garr. tav. 57, 2. d'Agincourt V pl. XII 5. Vgl. Wilpert Kbg. 62.

11) Ebenda, cub. gegenüber dem cub. s. u. sub $u_2$ Nr. 9, in der Lunette des Arkosols, nach BAC 1882, p. 117 (: „di maniera rozzissima"). Lefort 76 Nr. 96.

12) Callisti, cub. $A_3$ (de Rossi), Mittelwand rechts. de Rossi, R. S. II tav. XVI 3 (p. 342 ff.). Garr. tav. 7, 4. Schultze, A. St. 39, Fig. 15. Parker Nr. 1806 [**Fig. 4. — Rechts** vom Widder befindet sich Baum und **Holzbündel!**].

13) Domitillae, cub. II (S. Callisti Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. 24. Vgl. Lefort 77 f. Nr. 98. Wilpert Kbg. 58.

14. 14a) Ebenda, in dem breiten Felde unter den Gräbern s. u. sub $q_1$ Nr. 69: Zwei wesentlich gleiche — ziemlich hässliche — Bilder, deren erstes (durch eingebrochene Gräber) stark beschädigt ist, das zweite aber „verblichen und mit Flecken überzogen". Wilpert, RQS I Taf. V f. 1. 2. Vgl. S. 127 f. 129 f. BAC 1887, p. 46.

15) (?) Ebenda, arc. 15 (S. Call. Bosio), Bogen links. RQS III Taf. VII. Wilpert will die — sehr verblasste — Darstellung zur vorliegenden Gruppe ziehen (S. 292 f.).

16) (?) S. Theclae, cub. rechts am Ende der Hauptgalerie, Lunette

[1] „Ebenso schön wie getreu" nennt Wilpert, RQS I 135 A. 1 die Kopie.

des Hauptarkosols an der Rückwand. RQS IV Taf. X (Zeichnung Wilpert's). Vgl. S. 268 f.

17) (?) GENEROSAE, rechts oben neben arc. 5. de Rossi, R. S. III tav. L. BAC 1868, p. 74. Vgl. 88.[1]



Fig. 4. Abraham und Isaak (Nr. 12).

## Zusammenfassung.[2]

In den meisten Fällen ist der Höhepunkt der Handlung (Gen. 22, 10) vergegenwärtigt. Abraham, seltener bärtig (Nr. 4? 5. 6. 9? 10?

[1] Das Bild ist derart beschädigt, dass eine ursprüngliche Identität mit der vorliegenden Scene nicht über allem Zweifel erhaben ist. Noch fragwürdiger ist der Fall (in CALLISTI) de Rossi III tav. VIII 1, wo rechts auf dem inneren Bogen des Arkosols nur noch sichtbar ist „a sinistra una mano che impugna e leva in alto un coltello" (p. 77).

[2] Vgl. Wilpert, *Das Opfer Abraham's in der altchristlichen Kunst mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekannter Monumente:* RQS I 126—160; insbes. 130 f. A. 2 (— „Von den unbekannten Fresken vertheilen sich 3 auf s. Domitilla, 1 auf Nunziatella[!], 3 [! cf. S. 138] auf ss. Pietro e Marcellino und 1 auf s. Trasone"). 131 ff. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler* I (*Das Etschmiadzin-Evangeliar*) 65 f.

14;[1] s. dagg. 1. 7. 8? 12. 13), in der Regel nicht ohne Pallium über der Tunica (s. dagg. Nr. 9? 13) und an den Füssen mit Sandalen bekleidet (barfuss Nr. 12), fasst den auf dem Bilde rechts befindlichen Sohn am rechten Unterarm (Nr. 4? 7), am Rücken (Nr. 9?) oder am Kopfe (Nr. 10? 13. cf. 15), während die erhobene Rechte die tötliche Waffe (Opfermesser Nr. 1. 8? 9? 14; mehr Schwertform Nr. 4? 7. 13) schwingt. Isaak, in kurzer Tunica,[2] die Nr. 13 ausser der üblichen Verzierung Calliculae aufweist, an den Füssen unbekleidet (s. dagg. Nr. 7. 8?), steht entweder aufrecht (Nr. 1 — mit dem Holzbündel, wie Abraham en face und in steifer Haltung —) oder trägt über der linken Schulter das Holzbündel (Nr. 7. 8? cf. 3) oder kniet (vgl. Wilpert S. 136 f.) mit ausgebreiteten Armen (Nr. 13) oder mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen (auf dem Holzstoss Nr. 9? 10?), während auf dem daneben stehenden (! s. dagg. V. 9) Altare, einem viereckigen Stein (mit rundem Aufsatz Nr. 5. 13)[3] das Opferfeuer brennt. Über der Scene erscheint die Hand Gottes in den Wolken (Nr. 7. 8? 10? 13. 14), die hier den Engelruf (V. 11 f.) versinnbildlicht, und bei Nr. 14 seitwärts je eine Taube, auf einem Zweige sitzend (vgl. sub b Nr. 12. 14). Als Ort der Handlung sieht man bei Nr. 6 „einen Berg mit steil abfallendem Gelände. Am Abhange und in der Ebene stehen einige Bäume". (Vgl. Nr. 16; Nr. 13 weist sogar Gebäude im Hintergrunde auf.) Die Anordnung der Figuren — bei Nr. 2 äusserst verdächtig — ist, von links nach rechts gesehen, gewöhnlich die: Altar, Widder (Schaf), Abraham, Isaak, dazu (Nr. 12) ein Baum (vgl. Wilpert 140 A. 2). Das Tier, Nr. 1 scheinbar grasend, wendet das Haupt gewöhnlich mit leichter Drehung nach Abr. zu empor. Bei Nr. 5 ist der eigentliche Höhepunkt der Handlung überhaupt nicht zur Darstellung gekommen. Hier weist Abr., in der Mitte des Bildes stehend, mit der Rechten auf den Altar, während Is. von rechts her das mit beiden Händen auf dem Rücken festgehaltene Holzbündel heranträgt. Wir werden also in die Vorbereitung der eigentlichen Opferscene versetzt (V. 6–8). Nr. 12 dagegen scheint den Augenblick zwischen V. 12 u. 13 des biblischen Berichtes darstellen zu sollen, mit einer Reminiscenz an V. 5.

[1] Nr. 14 weist als Kopfbedeckung die niedrige runde Mütze auf, die als Kennzeichen jüdischer Figuren, freilich nicht bei Abraham selbst, auf Sarkophagreliefs häufig ist. Zur Kleidung vgl. Sch., A. St. 167. Ficker, *Die Darst. der Apostel* 94 A.

[2] Später häufiger in Exomis. (Nackt Nr. 9? 10?)

[3] Auf den Sarkophagreliefs (wie bei Nr. 10? cf. 2?) häufiger der gleichzeitigen antiken Form angenähert; vgl. die profanen Muster bei Helbig, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (1868) Taf. I—III a. Im übrigen s. Wilpert S. 135 f.

### $d_1$. (Moses), die Schuhe ausziehend.

1) (?)OSTRIANUM, cub. I (S. AGNETIS Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 445: Ar. II 81: Garr. tav. 61.

2) (?)Ebenda, an der Aussenwand vor dem arc. s. o. sub a Nr. 4, rechts über der Bogenlinie. Nach Wilpert Kbg. 73 „zeichnete Garrucci's Kopist statt des Moses, welcher seine Schuhe löst, einen grossen Vogel ohne Kopf [auf einem Baumstumpf sitzend Garr. tav. 67, 2] (Tafel XXVI 1, 1a) und an demselben Monument für die Friedenstaube Noehs [s. o. sub b Nr. 9] die untere Hälfte eines sitzenden Mannes".

3) CYRIACAE, rechts oben über dem Arkosol einer Galerie an der Aussenwand. d'Agincourt V pl. IX 8. BAC 1876, tav. VIII. Vgl. p. 147.



Fig. 5. Mosesscenen: Schuhentkleidung (Nr. 4) und Felsenwunder (Nr. 33).

4) CALLISTI, Soterisregion, rechte Nischenwand der „cripta delle pecorelle", auf demselben Bilde mit $d_2$ Nr. 33, links. de Rossi BAC 1868, p. 3 Nr. 3. R. S. II tav. d'Agg. B oben (vgl. p. 132 des Anhangs *Analisi* etc. — zur fälschlichen Zusammendrängung der beiden Bilder bei Bosio 281 etc. —; p. 349 f. III p. 71). Englische R. S. II 108: 180 [**Fig. 5**]. Garr. tav. 18, 4. Roller I pl. XXXIV 3. Vgl. Lefort 61 Nr. 69.

5) DOMITILLAE, cub. IV (S. CALLISTI Bosio), rechts beim Bogen des Arkosols an der linken Wand. Bosio 259: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 2 (rechts).

### Zusammenfassung.

Ein jugendlicher, in der Regel bartloser[1] Mann, in Tunica und Pallium, setzt einen der beiden Füsse auf einen (eckigen Nr. 3. 5) Stein

[1] Nr. 4 bärtig; doch tritt die Bartzeichnung der mittleren Gestalt in Fig. 5 stärker hervor, als es in der Vorlage bei de Rossi der Fall ist.

oder eine hügelartige Erhöhung (Nr. 1?), wobei er sich mit den Händen an dem Fusse zu schaffen macht, während der andere, noch (mit der Sandale Nr. 3. 4) bekleidet, auf ebener Erde ruht. Bei Nr. 4 erscheint in der Höhe die Hand Gottes; die Zusammenstellung der Scene auf diesem Bilde mit der anderen des Felsenwunders beweist, dass auch sie dem Leben des Moses entnommen sein wird, also die Ausführung des Exod. 3, 5 vor dem brennenden Busche gegebenen göttlichen Befehles darstellt.

### $d_2$. Felsenwunder des Moses.

1) S. Hermetis, arc. I (Bosio), Bogen links oben. Bosio 565: Ar. II 153. Garr. tav. 82, 2. (Das Bild ist späteren Datums.)

2) Ebenda, arc. II (Bosio), Bogen links unten. Bosio 567: Ar. II 153. Garr. tav. 83, 2.

3) (?)Ebenda, Streifen in einer Galerie; nach Lefort 54 Nr. 53.

4) Thrasonis, arc. II (S. Priscillae Bosio), rechts im Bogen. Bosio 503: Ar. II 117: Garr. tav. 69, 3.

5) Ebenda, rechts im Bogen eines Arkosols. (d'Agincourt V pl. VII 2.) Vgl. Wilpert Kbg. 73.

6) Ebenda, „Galerie der Rufina“, drittes Feld; nach Lefort 50 Nr. 47.

7) Ebenda, s. o. sub b Nr. 1. Vgl. Lefort 49 Nr. 46.

8) Ebenda, Galerie der beiden Oranten, rechts oben über diesen. Garr. tav. 73, 1. Roller I pl. XLVI, 1. Parker Nr. 1776.

*9) Jordanorum, arc.(?) I (III S. Priscillae Bosio). Bosio 515: Ar. II 125: Garr. tav. 70, 1. Wilpert Kbg. Taf. I 1. Vgl. S. 6. 15.

*10) Ebenda, arc.(?) III (V S. Prisc. Bosio), Lunette? Bosio 521: Ar. II 126: Garr. tav. 71, 1. Wilpert Kbg. II 2. V. Vgl. S. 8 f. 16.

11) Priscillae, sog. cappella greca, oberhalb des Thürbogens. d'Agincourt V pl. IX 12. Garr. tav. 81, 1. Parker Nr. 612: Roller I pl. V 3. Vgl. p. 75.

12) Ostrianum, cub. I (S. Agnetis Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 445: Ar. II 81: Garr. tav. 61. Vgl. Lefort 74 Nr. 95.

13) Ebenda, cub. II (S. Agn. Bosio), Feld im Deckengemälde, nach der Eingangsseite zu. Bosio 455: Ar. II 85: Garr. tav. 63.

14) Ebenda, cub. IV (S. Agn. Bosio), Lunette des Deckengemäldes. Bosio 467: Ar. II 88: Garr. tav. 65. (Vgl. Wilpert Kbg. 63 f.)

15) SS. Petri et Marcellini, cub. V (Bosio). „An der Eingangswand, links zu oberst .... nur der Fels gut erhalten“ (Wilpert Kbg. 59). Bosio 347 etc. haben an der betr. Stelle nur ein leeres Feld.

16) Ebenda, cub. VIII (Bosio), Eingangswand links. Bosio 359: Ar. II 37: Garr. tav. 47, 3.

17) Ebenda, cub. IX (Bosio), Feld des Deckengemäldes. Bosio 363: Ar. II 38: Garr. tav. 48, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 60.

18) Ebenda, cub. einer an cub. IX angrenzenden Galerie, mit Arkosol, wo links im Bogen; nach de Rossi BAC 1882, p. 114. [Lefort vermutet statt dessen (? 68 Nr. 82. cf. 67 Nr. 81 — gleichfalls links im Bogen des betr. arc. —) eine Auferweckungsscene(?), s. u. sub o Nr. 19.]

19) Ebenda, arc. in einer Galerie, Bogen links; nach Lefort 69 Nr. 84.

20) Ebenda, cub. X (Bosio), rechts im Bogen des Arkosols an der Hinterwand. Bosio 369: Ar. II 41: Garr. tav. 50, 1.

21) Ebenda, cub. XI (Bosio), Lunette im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

22) Ebenda, cub. XIII (Bosio), links im Bogen des Arkosols der Hinterwand. Bosio 381: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 2. Vgl. Lefort 63 Nr. 74 (konstatirt „ressemblance du Moïse avec celui de la crypte des *Pecorelle*“ [s. u. Nr. 33]).

23) Ebenda, cub. XIV (Bosio), Eingangswand links unten. Bosio 389: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 2.

24) Ebenda, arc. II (Bosio), Bogen links. Bosio 393: Ar. II 49 (Mitte): Garr. tav. 57, 1.

25) Ebenda, arc. III (Bosio), Bogen links unten (neben o Nr. 18 s. u.). Bosio 395: Ar. II 49 (unten): Garr. tav. 57, 2.

26) Ebenda, links „aussen über dem Arc.“ $k_2$ Nr. 3 (s. u.): nach Liell a. a. O. 235. Lefort 44 Nr. 39.

*27) Viae Latinae, cub. I (Bosio), Lunette im Deckengemälde. Bosio 307: Ar. II 14: Garr. tav. 40, 1. d'Agincourt V pl. VI 1.

28) Cub. pr. Scip. sep., Feld im Deckengemälde. BAC 1886, tav. II. Vgl. p. 15.

29) Praetextati, cub. in der Nähe der sog. synkretistischen Katakombe, an der einen Seitenwand; nach Kirsch RQS I 352.

30) Callisti, cub. $A_2$ (de Rossi), linke Seitenwand, links (daneben $s_2$ Nr. 1 s. u.). de Rossi, R. S. II tav. XV 3. Engl. R. S. II pl. XV 1 [**Fig. 6**]. Garr. tav. 5, 2. Schultze, A. St. 24 Fig. 1.

31) Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi), Eingangswand links. de Rossi, R. S. II tav. XVI 4. Garr. tav. 7, 1. Schultze, A. St. 34 Fig. 10. Vgl. S. 29.

32) Ebenda, cub. $A_6$ (de Rossi), rechte Thürwand. de Rossi, R. S. II tav. XIV (oben links). Garr. 9, 4.

33) Ebenda, Soterisregion, rechte Nischenwand der „cripta delle pecorelle“, neben $d_1$ Nr. 4 (s. o.) [**Fig. 5**].

34) Ebenda, arc. 42 (de Rossi), rechts aussen im Bogen. de Rossi, R. S. III tav. XIII. Vgl. p. 79. Lefort 79 Nr. 100.



Fig. 6. Felsenwunder (Nr. 30). Fischfang (Nr. 1).

35) Ebenda, regio Liberiana, arc. 10 (de Rossi), links im Bogen. de Rossi, R. S. III tav. XXXVII 2. Vgl. p. 253. (Der Zeit nach 400 angehörig.)

36) AD CATACUMBAS, Galerie, arc., Bogen links. BAC 1877, tav. (I). II, vgl. p. 141. Lefort 86 Nr. 116. (Das Bild ist späteren Datums: 4. Jahrh.)

37) DOMITILLAE, cub. II (S. CALLISTI Bosio), Feld des Deckengemäldes. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. tav. 24.

38) Ebenda, cub. III (S. CALL. Bosio), Feld im Deckengemälde, rechts über dem Eingange. Bosio 239: Ar. I 317: Garr. tav. 25. d'Agincourt V pl. VI 3. Wilpert Kbg. Taf. XX. Vgl. S. 45.

39) Ebenda, cub. IV (S. CALL. Bosio), rechts über dem Arkosolbogen an der Hinterwand. Bosio 255: Ar. I 321: Garr. tav. 30. (Vgl. Lefort 41 Nr. 35.)

40) Ebenda, arc. der „Annonaregion“ (II S. CALLISTI Bosio), Bogen rechts. Bosio 263: Ar. I 323. Garr. tav. 32, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 52.

41) Ebenda, arc. 15 (des Planes bei Bosio), rechts an der Frontwand neben dem Bogen. Wilpert, RQS III tav. VI. Vgl. S. 291 f.

42. 42a) Ebenda, links im Bogen zweier einander gegenüberliegenden Arkosolien (s. u. sub $q_1$ Nr. 78 f.); nach Lefort 69 Nr. 86. 70 Nr. 87.

43) Ebenda, cub. des fossor Diogenes, am arc., Bogen rechts unten; nach Boldetti, *Osserv.* p. 64. Lefort 89 Nr. 120.

44) Ebenda, arc. einer Galerie, Aussenwand rechts — „à gauche, Jésus-Christ dans un manteau timbré d'un Z" —, nach Lefort 84 Nr. 112.

45) PR. ECCL. NUNT., cub., Thürwand, nach Lefort 35 Nr. 24.

46) S. THECLAE, cub. rechts am Ende der Hauptgalerie, links neben dem Eingang, nach Armellini, RQS IV 266.

47) PONTIANI, gegenüber dem Gemälde b Nr. 25 (s. o.); nach Garr. II p. 99. Lefort 40 Nr. 34.

## Zusammenfassung.

M., auch hier mit jugendlichem Typus — nur selten bärtig (Nr. 8. 33. 34. 46. cf. 22)[1] — sowie in Tunica und Pallium, steht aufrecht, den Stab (Exod. 17, 5)[2] in der Rechten, einem Felsen gegenüber, der entweder die rechte oder — etwas häufiger — die linke Seite des Bildes einnimmt, und aus dem sich zufolge der Berührung ein (dichterer Nr. 30. 31. 32. 34 oder dünnerer Nr. 23? 33. 39) Wasserstrahl, oft in vielen Strahlentropfen (Nr. 34. 46), ergiesst (Exod. 17, 6). Nur selten wird das Trinken des Volkes durch einen darunter stehenden oder herzueilenden und das Wasser mit beiden Händen auffangenden Knaben (Nr. 3? 7. 33. 36. 43)[3] veranschaulicht. Die Füsse des aufrecht stehenden (Nr. 11. 30. 31) oder mehr schreitenden (Nr. 8. 17. 33. 35. 37. 40) M., der sich öfters auch statt nach dem Felsen zu nach vorne wendet (Nr. 11. 30. 31. 39. 40), sind meist mit Sandalen versehen, hin und wieder aber auch unbekleidet (Nr. 30. 31. 32. 47); seine Tunica hat vielfach die beiden Clavi, in vereinzelten Fällen auch am unteren Saume Calliculae (Nr. 35) und Buchstabenzeichen von der Form eines **I** (Nr. 12. 22. 34. 44. — cf. 33). Selten wird die Scene durch einen (Nr. 39) oder zwei (Nr. 10?) Bäume abgeschlossen.

## $d_3$. Empfang des Gesetzbuches.[4]

1) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. IX (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 363: Ar. II 38: Garr. tav. 48, 2.

---

[1] In den Fällen Nr. (22.) 24. 25 wird die Kopie unrichtig sein. Nr. 34 zeigt M. einen sehr ernsten Gesichtsausdruck.

[2] Mehr einer gebogenen Rute ähnlich Nr. 8 (hier auch merkwürdige Form der Felsstücke). 33.

[3] Zum Zeichen späterer Herkunft der Bilder. Die Sarkophagdarstellungen weisen bereits mehrere solcher kleinen (z. Tl. bärtigen) Gestalten unter dem Wasserfalle auf, denen dann die jüdischen Mützen (s. o. S. 44 A. 1) nicht zu fehlen pflegen.

[4] de Rossi ist geneigt, auch das links über dem arc. in CYRIACAE BAC 1876, tav. VIII befindliche (durch Einbruch beschädigte) Bild hieher zu rechnen (p. 147).

2) Ebenda, cub. X (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 367: Ar. II 41: Garr. tav. 49, 2.

3) Ebenda, arc. II (Bosio), Bogen rechts. Bosio 393: Ar. II 49: Garr. tav. 57, 1.

#### Zusammenfassung.

Die Kleidung des die Rechte emporreckenden Moses, der auch hier schwerlich bärtig ist (Kopien Nr. 2. 3), ist die gleiche wie bei $d_1$. $d_2$, einschliesslich der Sandalen (Nr. 3? cf. 1), die Stellung auch hier mehr eine schreitende (Nr. 1). Rechts (Nr. 1. 2?) oder links (Nr. 3) oben erscheint in den Wolken die Hand (Gottes)[1] mit dem Buche, nach welchem M. greift.

### e. Scenen aus den mittleren geschichtlichen Büchern des A. T.

#### $e_1$. David mit der Schleuder.

1) Domitillae, cub. III (S. Call. Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 239: Ar. I 317: Garr. tav. 25. Wilpert Kbg. Taf. XX. Vgl. S. 45. —

David, jugendlich, in tunica exomis gekleidet, die zwei Purpurstreifen (clavi) zieren, hält eine Schleuder, in der ein Stein sichtbar ist, in der Rechten.[2]

#### $e_2$. Himmelfahrt des Elias.

1) (?)[3] SS. Petri et Marcellini, arc. s. u. sub $u_2$ Nr. 6, Bogen oben (Rundfeld). Garr. tav. 56, 5. —

2) Domitillae, cub. IV (S. Callisti Bosio), Lunette des Arkosols

---

[1] (s. sub c und $d_1$): Versinnbildlichung der göttlichen Gegenwart (Didron l. c. 207. 209).

[2] Das Recht der Identifikation des Bildes erhellt aus späteren Darstellungen z. B. gallischer Sarkophage, auf denen D. in gleicher Gestalt neben Goliath (in voller Rüstung) erscheint (Le Blant l. c. p. XXXII A. 2. *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* p. 17. 35), sowie aus einem Miniaturbilde des für den Kaiser Basilius II. geschriebenen cod. ms. graec. 17 von S. Marco in Venedig (Ende des 10. Jahrh.), wo D., mit Nimbus versehen, mit der Schleuder dem Riesen gegenübersteht (Labarte, *Hist. des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance* II, pl. XLIX. cf. p. 181. 449 f). — Eine einzelne Schleuder findet sich auf einer Grabplatte aus Domitillae, dem Coem., welchem die obige Freskendarstellung entstammt, unter den (Schluss)worten folgender Inschrift

V(?)IBAS
IN PACE ET PETE
PRO NOBIS.

[3] Zwei Schimmel, mit Lenkriemen (Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 171); hinter ihnen eine mit Nimbus versehene Figur, in Mantel, der über den linken Arm geschlagen ist. Pératé p. 60 erklärt die Figur für „le Soleil nimbé etc."

der rechten Seitenwand. Bosio 257: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 1. Vgl. Lefort 41 f. Nr. 35. (Zu d'Agincourt V pl. VII 4 vgl. Wilpert Kbg. 72 f.)

Elias, in Tunica und Pallium, hält mit der Linken die Zügel der vor ihm her auf Wolken(?) emporsteigenden vier Rosse, während seine Rechte den Mantel dem hinter ihm stehenden Elisa zufallen lässt. Diesem gegenüber befindet sich „der schilfbekränzte Jordan[?], welcher seine Rechte gegen die Rosse erhebt“ (Wilpert Kbg. 33) und dessen rechtes Bein erhöht steht (Kleidung: kurze gegürtete Tunica).

### f. Hiob(?) auf einer Erhöhung sitzend.

*1) VIAE LATINAE cub. I (Bosio), Lunette im Deckengemälde. Bosio 307: Ar. II 14: Garr. tav. 40, 1. d'Agincourt V pl. VI, 1.

2) CUB. PR. SCIP. SEP., rechte Thürwand. BAC 1886, tav. II 2. Vgl. p. 15.

3) DOMITILLAE, cub. III (S. CALLISTI Bosio), vordere Lunette der Deckenmalerei an dem Arkosol der Hinterwand. Bosio 243: Ar. I 317: Garr. tav. 27: Roller I pl. XXXV. Vgl. Wilpert Kbg. 34.

4) Ebenda, cub. IV (S. CALL. Bosio), Eingangswand rechts. Bosio 259: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 3.

### Zusammenfassung.

Bartloser Typus; Kleidung: kurze, ungegürtete Tunica (mit Clavi Nr. 3) resp. Exomis (? Nr. 1?). Die Figur stützt sich mit der Linken auf, die Rechte auf das rechte Knie legend (Nr. 1? 3), während das eine der Beine (das rechte Nr. 3; das linke Nr. 4) etwas höher gestellt erscheint.

### g₁. Drei Jünglinge. Verweigerung der Anbetung.

1) [1]PRISCILLAE, cub. clarum (L), an der rechten Wand. BAC 1888 f., tav. IV (Zeichnung Wilpert's); vgl. p. 105 f. Wilpert Kbg. 26.

2) CALLISTI, Soterisregion, links im Bogen eines (nicht mehr auffindbaren — S. CALLISTI Nr. IX Bosio —) Arkosols. Bosio 279: Ar. I 331: Garr. tav. 35, 2. de Rossi, R. S. III tav. X, 2: Roller II pl. LII, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 26.

### Zusammenfassung.

Gegenüber dem Machthabenden, der in Rüstung und darüber befindlicher Chlamys erscheint (Nr. 1 auf einem Stuhle sitzend), sieht

[1] Stark beschädigt.

man die drei in bewegter Stellung und lebhaft gestikulirend, dazwischen das Standbild, eine Büste auf hohem, schmalem Postament (vgl. Bosio p. 63. Heuser, RE II 76. Le Blant, *Sarc. d'Arles* p. 43 f.), die Nr. 1 bärtig ist. Die Kleidung der drei besteht (cf. $g_2$. $k_{1 \cdot 2}$; Orpheus) aus (doppelt) gegürteter Tunica, phrygischer Mütze und den enganliegenden Hosen nebst Schuhen (dazu kommt der leicht überhängende, vorne an der rechten Schulter mit einem Knopfe befestigte Mantel), — eine Tracht, die den orientalischen Ursprung kennzeichnen soll und speciell, nebst einer gesenkten Fackel, die „äussere Charakteristik" der Mithrasdiener auszumachen pflegt (Baumeister, *Denkmäler des klass. Altertums* II 924; S. 925 Abbildung des „borghesischen Mithrasdenkmals").

### $g_2$. Drei Jünglinge im Feuerofen.

1) S. Hermetis, arc. 1 (Bosio), Bogen rechts unten. Bosio 565: Ar. II 153: Garr. tav. 82, 2. (Kraus, R. S. Taf. XI, 2.) Vgl. Lefort 56 Nr. 55.

2) Ebenda, Zwischenfeld an der Decke des cub. s. o. sub c 1. BAC 1894, tav. V f. (Zeichnung Wilpert's). Vgl. p. 74.

3) Ebenda, an der Aussenwand unter einem Arkosol (s. u. $q_1$ Nr. 3). d'Agincourt IV pl. XII 16. Garr. tav. 82, 1. Vgl. Lefort 55 Nr. 54.

4) Thrasonis, cub. I (S. Priscillae Bosio), arc. der Hinterwand, Lunette links. Bosio 495: Ar. II 113: Garr. tav. 68, 1. (Vgl. Wilpert Kbg. 29.)

5) Ebenda, Streifen einer Galerie. Garr. tav. 69, 2.[1] (Links Auferweckungsscene und Orans: „Grata"; rechts Daniel zwischen den Löwen und am Ende wiederum die Grata als Orans). Vgl. Lefort 42 Nr. 36.

6) Ebenda, „Galerie der Rufina", eine Loculusreihe über ihrem Epitaph, zweites Feld; nach Lefort 50 Nr. 47.

*7) Jordanorum, arc.(?) IV (VI S. Prisc. Bosio). Bosio 525: Ar. II 127: Garr. tav. 71, 3. Wilpert Kbg. Taf. III 2. VII. Vgl. S. 9 f. 17.

8) Priscillae, cub. V (Bosio), Lunette „oberhalb der Loculi an der rechten Wand." Bosio 551: Ar. II 143: Garr. tav. 77, 3. Parker Nr. 1471 [**Fig. 7**]: Cbs. pl. III, 1: Roller I pl. XXVII, 2. Vgl. Lefort 31 Nr. 19.

9) Ebenda, sog. cappella greca, Eingangswand, über dem Thürbogen rechts.[2] d'Agincourt V pl. IX, 12. Garr. tav. 81, 1. Parker Nr. 612

[1] Garr. p. 76: „l'ho veduta ancor io nel 1859, non così monca *etc.* Il disegno del Marangoni [*Acta S. Victorini* p. 86; vgl. 87] è pessimo, quello del d'Agincourt [V tav. XI, 4] è mancante: io il do come meglio posso, supplendo ed emendando l'una coll' altra le due pubblicazioni."

[2] Auf der entgegengesetzten Seite ein (jugendlicher) Mann, der mit der Rechten in der Richtung auf diese Scene weist, von Lefort 20 Nr. 9 als „prophète(?) vêtu du manteau à l'exomide" bezeichnet.

(Hier die ganze Wand, die Photogr. aber undeutlich): Roller I pl. V 3. — Parker Nr. 1468: Roller I pl. XIII 2. Vgl. Lefort 20 Nr. 9. Liell S. 226.

10) Ostrianum, cub. I (S. Agnetis Bosio), hochliegendes Arkosol der rechten Wand, rechts im Bogen. Bosio 451: Ar. II 83: Garr. tav. 62, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 63.



Fig. 7. Drei Jünglinge im Feuerofen (Nr. 8).

11) Ebenda, cub. III (S. Agn. Bosio), rechte Wand, links unter dem Arkosol. Bosio 463: Ar. II 87: Garr. tav. 64, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. II 5. Vgl. S. 66. Kbg. 63.

12) Ebenda, cub. „de Suzanne," arc., Bogen links; nach Lefort 59 Nr. 64.

13) Callisti, Soterisregion, arc. 2 (de Rossi), Bogen links.[1] de Rossi, R. S. III tav. XV, 1. 2. Vgl. p. 81.

[1] Auf viereckigem Felde, über welchem (wie auch gegenüber) ein kleines Lunettenfeld, worin scheinbar eine Jonasdarstellung (s. u. sub i Nr. 39).

14) Ebenda, Area III, (erstes) arc. in der Nähe der Treppe I, Bogen links; nach de Rossi, R. S. II 294.

15) Ebenda, Balbinaregion, arc., Bogen rechts (BAC 1867, p. 5).

16) DOMITILLAE, cub. II (S. CALLISTI Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. tav. 24. Vgl. Wilpert Kbg. 58.

17)[1] Ebenda, cub. III (S. CALL. Bosio), über dem Arkosolbogen an der Hinterwand. Bosio 241: Ar. I 317: Garr. tav. 26, 1. Roller I pl. XXXVII, 5. Vgl. Wilpert Kbg. 42.

18) Ebenda, Damasusregion, im (fälschlich sog.) cub. della Nunziata; viereckiges mittleres Feld an der rechten Wand, oben. (BAC 1879, tav. I f. Vgl. p. 95. Liell 211 f.; Lefort 85 Nr. 113 hielt die Scene für „bien difficile à expliquer.") Wilpert, RQS III tav. VIII 2. S. 296—298. BAC 1887, p. 45.

19) PONTIANI. „Nella volte del corridoio, che non è discosto dal battistero" (Garr. II 99; cf. Bosio-Severano 127). Bosio 129: Ar. I 228. Vgl. Lefort 40 Nr. 34. (Garr. l. c.: „oggi quasi perduta".)

## Zusammenfassung.

Zur Gewandung s. o. sub $g_1$ (eine Abweichung bietet Nr. 1, nach Lefort l. c.); das Haar hängt bisweilen unter der phrygischen Mütze herab. Die Fussbekleidung natürlich hier nicht sichtbar; die Fälle Nr. 1. 3. 7? 10. cf. 13. 17 bieten überhaupt nur Kniestücke dar. Statt der doppelt gegürteten (Nr. 3. 7? 8. 11) sieht man auch einfach gegürtete (Nr. 9. 13) Tunica; dieselbe weist Nr. 1. 16. 18 die beiden Vertikalstreifen, Nr. 8. 10. 11 nur einen, in der Mitte herabgehenden Clavus auf. Der Ofen zeigt, wofern er überhaupt sichtbar ist, eine viereckige Form, mit einer (Nr. 9; keiner Nr. 12) oder mehreren (zwei Nr. 5; drei Nr. 1. 7? 13. 17. 18. 19; vier Nr. 16) Öffnungen zur Aufnahme der Feuerung; in denselben sind Flammen und Holzscheite (Nr. 5. 7?) sichtbar, die Nr. 7 ein in Arbeitskleidung gebückt hinzulaufender Mann heranbringt (vgl. Dan. 3, 22). Nr. 1. 19 weisen die Fugen von Mauersteinen an der äusseren Fläche des Ofens auf,[2] der bei Nr. 10 einem „weiten, niedrigen Kessel" ähnlich sieht, in den Fällen Nr. 2. 4? 11. cf. 8

[1] Schon zur Zeit Bosio's ist nur noch der Ofen mit drei Öffnungen, aus denen Flammen schlagen, sichtbar gewesen.

[2] Die nebst der Dreizahl der Öffnungen augenscheinlich (vgl. Reliefdarstellungen der Sarkophage) auf jüngere Herkunft der betr. Monumente weisen, was für Nr. 1 noch durch anderweitige Indicien (s. u. sub $p_7$ Nr. 1) bestätigt wird, während der Heizer Nr. 7? gleichfalls in späteren (Relief)darstellungen sein Analogon findet (Le Blant. *Les sarc. chr. de la Gaule* pl. XXXV 1. p. 93. cf. 128).

jedoch überhaupt zu fehlen scheint (offenes Feuer?). Die drei stehen darin, nach vorne gewandt, neben einander, in der Haltung von Oranten (Nr. 2 besonders steif; Nr. 7? mit zusammengebundenen Armen cf. Dan. 3, 21); über ihnen gewahrt man in einem Falle (Nr. 8) eine grosse Taube, zwischen oder hinter ihnen zeigen Nr. 3. 13. 14. 18 eine vierte Figur (s. V. 25), und zwar (Nr. 18 cf. 14) in weiter, gestreifter Tunica nebst Pallium, „mit einem grünen oder blauen Nimbus," die Hände vorne zusammenlegend (während sie bei Nr. 3 ausgebreitet erscheinen).

### h. Daniel zwischen den Löwen.

1) S. Hermetis, arc. I (Bosio), Bogen links unten. Bosio 565: Ar. II 153 (oben): Garr. tav. 82, 2.

2) Ebenda, arc. II (Bosio), rechts in der Lunette; nach Wilpert Kbg. 65 (bei Bosio 567: Ar. II 153 Mitte: Garr. tav. 83, 2 fälschlich Jonasdarstellung).

3) Ebenda, Zwischenfeld an der Decke des cub. s. o. sub c Nr. 1. BAC 1894, tav. V f. Vgl. p. 74.

4) Thrasonis s. o. sub b Nr. 1, unten links. Garr. tav. 73, 2.

5) Ebenda, Galerie der Rufina s. o. $g_2$ Nr. 6, viertes Feld; nach Lefort 50 Nr. 47.

6) Ebenda, andere Galerie, s. o. sub $g_2$ Nr. 5. Garr. tav. 69, 2.

7) Ebenda, Galerie des Arenars, oben rechts über einem Loculus. BAC 1873, tav. I f. [Fig. 8]. Vgl. p. 19.



Fig. 8. Daniel zwischen den Löwen (Nr. 7).

*8) Jordanorum, arc. (?) I (III S. Priscillae Bosio). Bosio 517: Ar. II 125: Garr. tav. 70, 1. Wilpert Kbg. Taf. II 1. (Vgl. S. 8. 16.)

*9) Ebenda, arc.(?) III (V S. Prisc. Bosio), Lunette? Bosio 521: Ar. II 126: Garr. tav. 71, 1. Wilpert Kbg. Taf. II 2. VI. (Vgl. S. 9. 16.)

*10) Ebenda, arc.(?) V (VIII S. Prisc. Bosio). Bosio 527: Ar. II 129: Garr. tav. 72, 1. Wilpert Kbg. Taf. III 2. VI. (Vgl. S. 10. 17.)

11) Priscillae, sog. cappella greca, „zwischen der Decke und den drei Nischen" rechts vom Eingange (Wilpert, RQS 1894, S. 122 f.)

12) Ostrianum, cub. I (S. Agnetis Bosio), hochliegendes Arkosol der rechten Wand, Bogen links. Bosio 451: Ar. II 83: Garr. tav. 62, 2.

13) Ebenda, cub. III (S. Agn. Bosio), arc. der rechten Wand, Bogen rechts. Bosio 461: Ar. II 87. Garr. tav. 64, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. II 5. Vgl. (S. 66.) Kbg. 63.

14) Ebenda, arc. in einer Galerie, Bogen; nach Lefort 58 Nr. 61.

15) Ebenda, arc. s. o. sub a Nr. 4, Rundfeld oben im Bogen. Garr. tav. 67, 2.

16) Ebenda, am gegenüberliegenden arc. (s. o. sub a Nr. 4ª), an der gleichen Stelle; nach Lefort 49 Nr. 45.

17) SS. Petri et Marcellini, cub. III (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 1.

18) Ebenda, cub. XI (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

19) Ebenda, cub. XII (Bosio), Mittelfeld im Deckengemälde. Bosio 377: Ar. II 39: Garr. tav. 52, 1.

20)[1] Ebenda, cub. XIII (Bosio), hintere Seite des Luminare. Bosio 383: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 1.

21) Ebenda, cub. XIV (Bosio), arc. der Hinterwand, Rundfeld oben im Bogen. Bosio 387: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 1.[2]

22) Cub. prope Scip. sep., Arkosollunette. BAC 1886, tav. III 2. Vgl. p. 15.

23) Praetextati, Mittelfeld der Volte eines großen Arkosols; nach Kirsch, RQS I 349.

24)[3] Ebenda, cub. in der Nähe der sog. synkretistischen Katakombe, Seitenwand; nach Kirsch, RQS I 352.

25)[4] Callisti, Area I, cub. Y (de Rossi), Mittelfeld des Deckengemäldes. de Rossi, R. S. I tav. X. Kraus, R. S. Taf. IX. *Die christl. Kunst* etc., zu Seite 95 [**Fig. 1**]. Garr. tav. 2, 5. Vgl. Lefort 17 Nr. 6. Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 164.

. 26) Ebenda, Area II, arc. 119 am Wege b, Bogen links. de Rossi, R. S. II, tav. XX 1. (Vgl. p. 267.) Garr. tav. 16, 1. Sch., A. 170 Fig. 54.

27) Domitillae, Gang hinter dem Vorraum, links. BAC 1865, p. 42 Nr. 2. Garr. tav. 19, 2. Roller I pl. XII 4. Vgl. p. 65. BAC p. 43.

28) Ebenda, cub. II (S. Callisti Bosio). Apsis des arc. zur Linken (nächst dem Eingange), Mittelbild. Bosio 235: Ar. I 314: Garr. tav. 23, 2.

*29) Ebenda, cub. III (S. Call. Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 239: Ar. I 317: Garr. tav. 25. d'Agincourt V pl. VI 3. (XII 12.) Wilpert Kbg. Taf. XX. Vgl. S. 45.

---

[1] Gegenwärtig verblichen (Achelis). — Der sophaähnliche Kasten, in dem D. zwischen den Löwen steht, dürfte verdächtig sein.

[2] Die unsymmetrische Stellung der Löwen fällt auf.

[3] Nur „das nackte Bruststück einer männlichen Orans erhalten."

[4] Undeutlich geworden, ist das Bild — wegen seiner centralen Stellung — irrtümlich vielfach für eine Darstellung des guten Hirten angesehen.

30) Ebenda, cub. IV (S. Call. Bosio), arc. der linken Wand, Lunette. Bosio 259: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 2.

31) Ebenda, arc. II (S. Call. Bosio), Bogen links. (Bosio 263: Ar. I 323.) Garr. tav. 32, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 52 (A. 5).

32) (?) S. Theclae, cub. rechts am Ende der Hauptgalerie „rechts neben Eingang"; nach Armellini, RQS IV 266 (: „in grossen Proportionen eine männliche Orans ohne Bekleidung").

## Zusammenfassung.

D., eine jugendliche Gestalt,[1] steht, völlig unbekleidet,[2] mit ausgebreiteten Armen, also in Gebetshaltung, en face zwischen zwei Löwen, die, in der Regel beide auf ihn zugewandt, in symmetrischer Stellung rechts und links neben der Hauptfigur sich befinden. Die entgegengesetzte Wendung (von der Hauptfigur weg nach aussen) findet sich seltener (Nr. 13. 15. 20? 28). Nur in wenigen Fällen liegen (Nr. 13. 18? cf. 30) oder stehen (Nr. 15. 19. 20?) die Tiere; die sitzende Stellung nach innen zu ist die häufigere. Sie erscheinen meist mit längerem (z. B. Nr. 17? 27), nicht selten gerolltem (Nr. 26) und hochgerichtetem (Nr. 18? 23. 29? cf. 6) Schweif, an dem das der Natur entsprechende Endbüschel nicht fehlt, und teilweise mit erhobener Vorderpranke (Nr. 19. 28. 30), sind von wechselnder Grösse (Nr. 30; bei Nr. 19. 28. 30 besonders klein und hässlich) und mehrfach gut gezeichnet (Nr. 7. 26); vgl. das Neapeler Bild in S. Gennaro dei Poveri, linke Seitenwand der grossen Galerie, rechts in einem Arkosol (Garr. tav. 94, 2), wo ihre Köpfe Pantherköpfen gleichen und D. in phrygischer Kleidung auftritt. Lediglich gegürtete Tunica als Bekleidung weist das älteste Bild dieser Klasse (Nr. 27) auf (vgl. Nr. 11?), wo D. auf einer Erhöhung steht (vgl. Nr. 22?). Nr. 11 zeigt einen Hintergrund von Gebäuden (mit Kuppel und Säulen).

## i. Jonaswunder.

α) J. aus dem Schiff geworfen und vom Drachen verschluckt; β) vom Drachen ausgespieen; γ) unter einer mit Blättern und Früchten behangenen Laube aus-

---

[1] Geradezu knabenhaft Nr. 26 (Kniestück?).

[2] Nr. 13 zeigt ihn mit schmalem Lendentuche versehen. Wirkliche Bekleidung auf Sarkophagen (Le Blant, *Les sarc. chr. de la Gaule* pl. XXVI 1. p. 99) etc. Vgl. Schultze, A. St. 163 A. 3. Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 164. Le Blant l. c. p. XI A. 2. *Mélanges G. B. de Rossi* p. 359 Fig. 11. Forrer, *Die frühchristl. Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis* (beurteilt von Sickenberger, *Hist.-polit. Blätter* 1895, S. 424—66) Taf. XII, 1. cf. 2. S. 25.

gestreckt ruhend; δ) im Freien oder auch unter einer (kahlen) Laube auf einer Erhöhung sitzend. —

(Finden sich die einzelnen Bilder in fortlaufender Darstellung vereinigt, so fehlt das Interpunktionszeichen zwischen den vorgesetzten Buchstaben.)

1) γ, δ. S. HERMETIS, arc. II (Bosio), Bogen oben rechts und links. Bosio 567: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 65.

2) βγ. THRASONIS, Galerie der beiden Oranten, oben links über diesen. Garr. tav. 73, 1. Parker Nr. 1777 (γ). 1751: Roller I pl. XLVI, 1.

3) δ, α, β, γ. Ebenda, Decke der Galerie über dem Wandgemälde s. o. sub b Nr. 1; nach Lefort 50 Nr. 46.

*4) γ. JORDANORUM, arc.(?) III (V S. PRISCILLAE Bosio). Bosio 521: Ar. II 126: Garr. tav. 71, 1. Wilpert Kbg. Taf. II 2 V. Vgl. S. 9. 16.

*5) β, δ. Ebenda, arc.(?) IV (VI S. PRISC. Bosio), Lunette links und rechts. Bosio 523: Ar. II 127: Garr. tav. 71, 3. Wilpert Kbg. Taf. V. Vgl. S. 9. 17.

*6) α. Ebenda, arc.(?) V (VII S. PRISC. Bosio). Bosio 527: Ar. II 129: Garr. tav. 72, 1. Wilpert Kbg. Taf. III 2. V. Vgl. S. 10. 17.

7) α, β, γ. PRISCILLAE, cub. IV (Bosio), arc., Bogen rechts und links sowie Lunette. Bosio 543: Ar. II 137: Garr. tav. 76, 1.

8) β. Ebenda, cub. V (Bosio), über dem Thürbogen. Bosio 547: Ar. II 139: Garr. tav. 77, 1.

9) α, β, γ. Ebenda, cub. VI (Bosio), Felder im Deckengemälde. Bosio 555: Ar. II 145: Garr. tav. 78, 2.

10) γ. Ebenda, arkosol-ähnliche Nische, Bogen links, neben a Nr. 1 (s. o.). BAC 1888 f., tav. III. Vgl. p. 12 f.

11) α, β, γ. Ebenda, arc. einer (verschütteten) Galerie, Bogen rechts resp. oben; nach Lefort 36 Nr. 26.

12) (α) β, γ, δ. OSTRIANUM, cub. I (S. AGNETIS Bosio), hochliegendes Arkosol der linken Wand, Lunette sowie Bogen rechts und links. Bosio 449: Ar. II 83: Garr. tav. 62, 1. Vgl. Lefort 75 Nr. 95.

13) γ. Ebenda, cub. II (S. AGN. Bosio), Feld am Deckengewölbe über der rechten Wand. Bosio 455: Ar. II 85: Garr. tav. 63.

14) αβγ. Ebenda, cub. III (S. AGN. Bosio), rechte Wand, rechts unter dem Arkosol. Bosio 463: Ar. II 87: Garr. tav. 64, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. II 5. Vgl. S. 66.[1]

15) γ. Ebenda, arc. in einer Galerie (vgl. o. sub h Nr. 14), Bogen; nach Lefort 58 Nr. 61.

---

[1] Auch im cub. IV desselben Coem. vermutet Wilpert (Kbg. 64), und zwar „in der halbzerstörten Lunette“ an der Decke, eine Jonasdarstellung (δ).

16) γ(?). Ebenda, arc. eines cub., Bogen rechts; nach Lefort 58 Nr. 63.

17) α, β, γ. δ. Ebenda, cub. „de Suzanne", Gewölbe, vier Felder; nach Lefort 58 Nr. 64.

18) αβγ. Ebenda, arc. I (S. AGN. Bosio), Bogen links. Bosio 473: Ar. II 91: Garr. tav. 66, 2.

19) γ. CYRIACAE, über dem arc. s. o. sub $d_1$ Nr. 3. d'Agincourt V pl. IX 8. de Rossi BAC 1876, tav. VIII [**Fig. 11**]. Vgl. p. 147.

20) γ. SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. I (Bosio), Feld im Deckengemälde.[1] Bosio 331: Ar. II 30: Garr. tav. 41, 2.

21) [α,] β, γ. Ebenda, cub. IV (Bosio), Felder im Deckengemälde. Bosio 343: Ar. II 33: Garr. tav. 44, 1. Vgl. Wilpert, *Ein Cyclus* etc. 10.

22) α, [β?,] γ. Ebenda, cub. V (Bosio), Eingangswand links und an der Hinterwand [rechts und?] links neben dem Arkosol. Letzteres „Bild .... stellt nicht Job (so Bosio 347: Ar. II 34: Garr. tav. 46, 1), sondern den unter der Kürbisstaude schlafenden Jonas dar, welcher durch ein Kindergrab seinen Kopf verloren hat" (Wilpert Kbg. 60. *Ein Cyclus* S. 10).

23) γ. Ebenda, cub. X (Bosio), arc. der Hinterwand, Bogen links. Bosio 369: Ar. II 41: Garr. tav. 50, 1.

24) α, β. Ebenda, cub. XI (Bosio), Felder im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

25) α, β, γ. Ebenda, cub. XII (Bosio), Felder am Deckengewölbe. Bosio 377: Ar. II 39: Garr. tav. 52, 1.

26) α, β, γ, δ. Ebenda, cub. XIII (Bosio), Felder im Deckengemälde. Bosio 383: Ar. II 45: Garr. tav. 54, 1.

27) β, γ. Ebenda, arc. I (Bosio), Bogen links und rechts. Bosio 391: Ar. II 49: Garr. tav. 56, 1.

28) β, γ. Ebenda, arc. s. u. sub $u_2$ Nr. 6, Bogen rechts und links. Garr. tav. 56, 2. Vgl. Lefort 65 Nr. 77.

29) Ebenda, arc. s. u. sub $u_2$ Nr. 8; im Bogen „ai lati le scene di Giona" (BAC 1882, p. 116). Nach Lefort 67 Nr. 80 rechts γ allein noch sichtbar.

30) Ebenda, Hauptarkosol des cub., worin das arc. s. o. sub c Nr. 11; im Bogen „ai lati le scene consuete del ciclo di Giona" (BAC 1882, p. 117). Nach Lefort 76 Nr. 96 γ (links) und β (rechts).

31) α, β, γ, δ. Ebenda, cub., worin das arc. s. o. sub $k_2$ Nr. 3, an der Decke; nach (Liell 235.) Lefort 44 Nr. 39.

[1] Auf der entgegengesetzten Seite (bei Bosio etc. leeres Feld) war wohl auch eine Scene der vorliegenden Gattung abgebildet.

32) α, β, γ, δ. PRAETEXTATI,[1] cub. in der Nähe der sog. synkretistischen Katakombe, an vier halbkreisförmigen Feldern über den Wänden; nach Kirsch, RQS I 351.

33) γ. CALLISTI, cub. $A_2$ (de Rossi), Lunettenfeld an der Decke rechts. de Rossi, R. S. II tav. d'agg. D (rechts über der Wand; sehr klein und undeutlich). Schultze, A. St. 30 Fig. 9.

β. Ebenda, an der Decke links. de Rossi l. c. Nr. 2 (ebenfalls klein und undeutlich). Garr. tav. 4, 2 (im Deckengemälde).

34) α, β, γ. Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi), am oberen Saum der drei vollständigen Seitenwände, links, rechts und im Fond. de Rossi, R. S. II tav. XVI, 8. 9. 7. Garr. tav. 6, 2. 3. unten. Parker Nr. 1803 [**Fig. 9**]. 1802 [**Fig. 10**]. (Schultze, A. St. 35 Fig. 11. 36 Fig. 12. 37 Fig. 13. Vgl. S. 29 f.)

35) β, γ. Ebenda, cub. $A_4$ (de Rossi), Lunettenfelder an der Decke, rechts und links. de Rossi, R. S. II tav. (XIII, 2). XXV, 6. (Garr. tav. 8, 1).

36) γ. Ebenda, cub. $A_5$ (de Rossi), an der rechten Seitenwand. (de Rossi, R. S. II tav. XII.) Garr. tav. 8, 6.

37) αβγ. Ebenda, cub. $A_6$ (de Rossi), an der linken Seitenwand. de Rossi, R. S. II tav. XIV (Mittelbild). Garr. tav. 9, 2.

38) α, β, γ, δ. Ebenda, Soterisregion, arc. s. o. sub $g_1$ Nr. 2, oben im Bogen (vier Eckfelder) (Vgl. Wilpert Kbg. 26 f.)

39) β(?). Ebenda, s. o. sub $g_2$ Nr. 13 Anm. (Vgl. Lefort 61 Nr. 70.)

40) γ. Ebenda, arc. s. o. sub h Nr. 26, Bogen rechts. de Rossi, R. S. II tav. XX, 1. Garr. tav. 16, 1. Sch., A. 170 Fig. 54.

41) δ. Ebenda, verschollenes Arkosol, Lunette. Bosio 277: Ar. I 331. de Rossi, R. S. III tav. X, 1: Garr. tav. 35, 1.

42) α, β, γ, δ. DOMITILLAE, cub. I (S. CALLISTI Bosio), in den vier Konchen der Arkosolien, deren je zwei die beiden Apsiden der Seitenwände durchbrechen. Bosio 225: Ar. I 311: Garr. tav. 22, 3—6.

43) γ, *δ(?).[2] Ebenda, cub. III (S. CALL. Bosio), arc. der Hinter-

---

[1] Ob in der Januariuskrypta dieser Katakombe die Überbleibsel der Darstellung in der Lunette der rechten Wand („die oberen Theile eines Mastbaumes mit Tauen und geschwelltem Segel . .. sammt den Köpfen zweier Insassen des Schiffes" Kirsch, RQS I 350; s. Garr. tav. 37, 4. Parker Nr. 1822: Roller I pl. XIV, 2) auf eine Jonasscene (α) schliessen lassen (Garr. p. 44. Lefort 24 Nr. 13), ist ebenso in Frage zu stellen wie die beliebte Identificirung (z. B. Lefort 17 Nr. 6) der nackten liegenden Figur in cub. Y von CALLISTI (LUCINAE) mit γ der vorliegenden Gruppe (de Rossi, R. S. I tav. IX. Garr. tav. 2, 2).

[2] „Die Sonne hat sich noch erhalten; sie gleicht einem bartlosen Kopfe, von dem einige wenige Strahlen ausgehen" (Wilpert Kbg. 34).

wand, Feld der Volte. Bosio 243: Ar. I 317: Garr. tav. 27: Roller I pl. XXXV. Vgl. Wilpert Kbg. (33 f.) 34.

44) α(?) S. THECLAE, cub. rechts am Ende der Hauptgalerie, arc. der rechten Wand, Lunette rechts. (Das gegenüberliegende Bild ist zerstört.) Vgl. Armellini RQS IV 268.

45) γ, δ. Ebenda, an der Hinterwand, rechts und links über dem dort befindlichen Arkosol; nach Armellini a. a. O. 269.

## Zusammenfassung.

J. ist in allen vier Scenen völlig unbekleidet. Das Fischungetüm[1] der beiden ersten Scenen erscheint überall in wesentlich gleicher Form:



Fig. 9. Jonasscene. Auswerfung und Verschlingung. (Nr. 34).

als Hippokampus, wie er sonst innerhalb der Katakomben auch als selbständiger Wandschmuck begegnet (de Rossi, R. S. II tav. (X.) XXV 5. Garr. tav. 4, 1. — de Rossi, R. S. I tav. IX. Garr. tav. 2, 3. — Lefort 15 Nr. 4. — Schultze, *Die Katakomben* S. 91. 93 etc.), ausserdem aber häufig genug in der gleichzeitigen pompejanischen und römischen (z. B. Parker Nr. 641) Wandmalerei, und speciell den Darstellungen der Andromedascene charakteristisch ist (Le Blant, *Sarc. d'Arles* p. XI A. 7; Roller I 151 A. 2). Er ist von seepferdartigem Typus mit dickgeringeltem, sich gleichmässig nach hinten zu verjüngendem Schweif, der am

[1] LXX: *κῆτος*. Ein „*θηρίον μέγιστον ὡσεὶ κῆτός τι*“ begegnet dem Hermas vis. 4; es wird ihm als „*τύπος . . θλίψεως τῆς μελλούσης τῆς μεγάλης*“ gedeutet. Ob sich der Verfasser das Ungetüm ähnlich vorgestellt hat, wie es die vorliegenden Kunstdarstellungen zeigen, erhellt aus seiner Beschreibung nicht zur Genüge.

Ende regelmässig dreiteilig in eine grössere Flosse ausläuft; der Hals ist verhältnismässig dünn und klein, der Kopf mit zwei länglichen Ohren nebst Büschel versehen.

In den einzelnen der vier aufgeführten Gruppen gewahrt man $\alpha$) ein Schiff von verhältnismässig geringem Umfange, oft bis zur Form eines Nachens (mit Mast) reducirt, und von einfacher Konstruktion: zwei Ruder am Hinterteil, Segel, Takelwerk (Nr. 14. 34. 37; einfacher Nr. 6? 7. 9. 12. 18. 26. 38? 42): in dem Schiffe einige wenige Leute ausser J., die meist gleich ihm unbekleidet sind, (drei Nr. 14. 18. 34; zwei Nr. 9. 12. 37. 42; einer? Nr. 12. 24? 26. 38?). Einer steht betend (vgl. Jon. 1, 14 cf. 5) am Vorderteil (Nr. 34. Sarkophag Roller I pl. XXXVIII. Vgl. sub $s_3$),



Fig. 10. **Ausspeiung des Jonas (Nr. 34).**

ein anderer wirft ihn (mit vorgestreckten Armen Nr. 34) in das Meer (Nr. 37), in welches (resp. direkt in den ihn verschlingenden Rachen des Tieres) er sich, meist mit einer Art Schwimmbewegung und wie von selber, stürzt. Lediglich den Akt des Verschlingens (ohne Schiff und Zubehör) bringt Nr. 25. Häufiger sind bei dem folgenden Akte

$\beta$) das Meerungeheuer und J. allein sichtbar. Aus dem Rachen des mit Kopf oder ganzem Leib über dem Wasser sichtbaren Hippokampus[1] kommt J., wiederum mit wie zur Schwimmbewegung vorgestreckten Armen, hervor. In der Richtung des Ausspeiens zeigt sich in vereinzelten Fällen Land (Nr. 35), oder eine Art Felspartie (Nr. 9. 24? 26), oder Hügel (Nr. 42), und auf dem Lande bei Nr. 34 sogar ein turmähnliches Gebäude mit Eingangsthür; vgl. das hübsche Landschaftsbild einer Katakombe bei Cagliari auf Sardinien (BAC 1892, tav. VI—VIII; vgl. p. 140 ff. und vorher), wo in eine äusserst anziehende Putten-

[1] Nr. 2 setzen sich die Ringelbewegungen des Schweifes über dem Ungetüm fort.

scene, die sich in der Nähe des Landes an und auf zwei Schiffen abspielt (auf dem Lande en laubenartiges Gebäude!), u. a. Jonasscenen (β) deutlich verwebt sind.

γ) J. liegt lang hingestreckt unter einer durch Leisten und darüber gelegte Querstäbe — letztere bei Nr. 2. 4? 9. 12. 13. 14. 18 20? 23? 26. 28. 36. 37 erkennbar — gebildeten Laube, von welcher Blätter und längliche Früchte herabhängen, und deren obere Kante meist rechtwinklig auf den Stützen liegt, hie und da aber auch, der Rundung des (Arkosol)bogens entsprechend, in welchem sich das Bild befindet, eine mehr (Nr. 12) oder weniger (Nr. 5. 14. 40. 41. 42) starke Rundung annimmt. Bei Nr. 21 ist überhaupt nur der vordere Rahmen der Laube sichtbar. Die ruhende Lage des J. kommt entweder durch Aufstützung eines Armes (Nr. 19. 34) oder — häufiger — dadurch zustande, dass das Haupt auf einer Erhöhung ruht, und wird in der Regel (s. dagg. Nr. 19) durch die über dasselbe geschlagene Rechte bezeichnet, wobei das rechte Bein über dem linken zu liegen kommt; s. Nr. 1. 2. 4? 7. 12. 14. 20? 21. 23? (25.) 26. 27. 34. 40. (42, mehr sitzend.) 43; seltener findet sich die umgekehrte, rechtsseitige Lage (Nr. 9. 13. 19. 28. 33. 35. 36. 37). Das „Gesicht hat [Nr. 2] geschlossene Augen, müden, schläfrigen Ausdruck" (Achelis).



Fig. 11. Jonas unter der Laube (Nr. 19).

δ) J. sitzt aufrecht (auf einer Erhöhung) unter der Laube (Nr. 5? 12. 26. 38? 41), an der (vgl. Nr. 26) keine Früchte sichtbar sind, oder unter einer verdorrten Staude (Nr. 1) oder unter freiem Himmel (Nr. 42, wo das rechte Bein auf die Erhöhung herangezogen, das linke ausgestreckt ist; umgekehrt Nr. 41). Die rechte Hand liegt meist am Haupte — Nr. 12 darüber — in der Nähe des Knies, während die linke unten am Steine ruht (Nr. 5? 12. 26. 38? 41. 42). Nur Nr. 43 zeigt noch die Sonne (s. S. 60 A. 2).

# B. Neutestamentliche Scenen.

## $k_1$. Die Magier vor Herodes.

1) Ostrianum, arc. s. o. sub a Nr. 4, Bogen links unten. Garr. tav. 67, 2. Vgl. Lefort 48 Nr. 44.

2) Ebenda, am schräg gegenüberliegenden arc., Bogen rechts unten; nach Lefort 49 Nr. 45.

3) Ebenda, „cubicule de Suzanne“, arc., Bogen rechts; nach Lefort 59 Nr. 64.

### Zusammenfassung.

Man sieht (Nr. 1) Herodes, bärtig, rechts sitzen, in langem Gewande, grösser als die vor ihm stehenden Magier (cf. Nr. 3), deren erster (schwerlich bärtig) und dritter Gefässe heranbringen, während der zweite etwas verdeckt erscheint (Garrucci). Über der Scene der Stern.

## $k_2$. Huldigung der Magier.[1]

1) Thrasonis, in einer Hauptgalerie, zwischen zwei Loculi. (Garr. tav. 73, 2.) Liell Fig. 16 (zu S. 236). Vgl. S. 237. 238 f. (v. Lehner 294 f.) Lefort 49 Nr. 46.

2) Priscillae, sog. cappella greca, „an einem hohen Bogen, der Thüre gegenüber.“ Liell Taf. II 2. Vgl. (S. 225—227. Garr. II p. 85. v. Lehner 291.) Wilpert, RQS 1894, S. 126 f.

3) SS. Petri et Marcellini, cub. 49 (des Planes bei Bosio), arc. der Hinterwand, Lunette. Garr. tav. 58. Kraus, R. S. Taf. IV 2 (nach

[1] Vgl. de Rossi, *Immagine* etc. Sch., A. St. 211—213, Nr. 2—8). Liell 225—246, Nr. 19—28. (247 Nr. 30. — 248 Nr. 31: nur die drei Magier; auf dem entgegengesetzten Felde befand sich wohl Maria mit dem Kinde. Das Gemälde entstammt einem Cub. in Fünfkirchen BAC 1874, tav. VII f. 1. p. 151. Henszlmann in den *Mittheilungen der K. K. Central-Commission* Wien 1873). Die dem Buche von Lehner's (*Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten.* [2] Stuttg. 1886, S. 285 ff.) beigegebenen Abbildungen sind hier, ihrer Mangelhaftigkeit halber, nicht notirt; s. aber — zu den Stücken in Domitillae — S. 296 sub 14. 15.

de Rossi, *Immag.* tav. V; vgl. Liell 232 A. 3). Parker Nr. 627 (Zeichnung von Ewing). 2116: Roller II pl. LXVIII 1. Liell Taf. IV. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. V 1. Vgl. S. 2 f. v. Lehner 292 f. Liell 232 ff.

Der durch Liell's Nachprüfung der Monumente bestätigte Verdacht gegen die von Schultze, A. St. 196 getroffene Altersbestimmung dieses Gemäldes im Zusammenhange mit dem Sternbilde in PRISCILLAE (s. u. sub $x\gamma$) macht seine Theorie von einem zu beobachtenden allmählichen Verfall dieser Darstellungen, wozu vor allen das Bild aus DOMITILLAE (Nr. 11) — mit Unrecht — verwandt wird, und somit die von ihm aufgestellte Entwicklungsreihe zu nichte.[1] Hier ist Liell's Entgegnungen durchweg beizupflichten (S. 230—232. 233 f. 235 f. 238), um so nachdrücklicher, als sich Wiegand in seinem bereits angeführten (das erste Bedürfnis einer Orientirung über Katakombengemälde wohl befriedigenden) Vortrage *Eine Wanderung* etc. S. 36 „in der Datierung dieser drei wichtigsten Mariendarstellungen ca. 150, ca. 220, ca. 310" Schultze anschliesst und Dieser selber neuerdings in seiner *Archäologie der altchr. Kunst* S. 328 f. 171 seine Ansicht wiederholt.

4) Ebenda, cub. XIV (Bosio), Eingangswand links, oben. Bosio 389: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 2. Vgl. Liell 241—3.

5) Ebenda, cub. 54 (des Planes von Bosio), Feld an der Decke. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 1. (III f., 1). Vgl. S. 2. (BAC 1891, p. 14.)

6) CALLISTI, Balbinaregion, links am Bogen eines arc.; nach BAC 1867, p. 5. v. Lehner 295 f. Liell 245 f. Roller II 148 f.

7) Ebenda, Soterisregion, rechts unten im Bogen eines verschollenen Arkosols. Bosio 279: Ar. I 331: Garr. tav. 35, 2: de Rossi, R. S. III tav. X 2. (Liell 244 Fig. 20. Vgl. Wilpert Kbg. 25.)

8) Ebenda, arc. 19 (de Rossi), Bogen links. de Rossi, R. S. III tav. (VII.) VIII. Vgl. p. 65 f. v. Lehner 295. Liell Fig. 17 (zu S. 239). (Es existirt auch noch die Zeichnung Ciacconio's sowie eine idealisirte Kopie Marchi's; vgl. Liell 239. 240 A. 1.)

9) [2]DOMITILLAE, cub. IV (S. CALLISTI Bosio). An der Hinterwand, über dem Arkosolbogen. Bosio 255: Ar. I 321: Garr. tav. 30. Vgl. (Sch., A. St. 212 Nr. 3.) v. Lehner 287. Liell[3] 328 f. Lefort 41 Nr. 35.

[1] „Die Huldigung der Magier in SS. Pietro e Marcellino bezeichnet in der altchristlichen Kunstentwicklung den Punkt, wo alte und neue Auffassung der Jesus-Mariagruppe sich zum erstenmale berühren und mischen" (Schultze 199). Einer solchen Schlussfolgerung widerstreitet die Thatsache, dass der Vorwurf der Darstellung in beiden Fällen ein völlig verschiedener ist; die (völlig isolirte) Sternscene gehört möglicherweise überhaupt nicht hierher. Ist sie zu den älteren Bildern zu rechnen, so sind dafür äussere Gründe massgebend. Nach Schultze's eigener Angabe (195 Anm. 1) erklärte übrigens ein Besichtiger des Fresko (von Duhn) „dasselbe auf Grund stilistischer Untersuchung . . für ein Werk des dritten Jahrhunderts."

[2] Von Magiern ist schon zu Bosio's Zeit nichts mehr sichtbar gewesen.

[3] L. bietet S. 327 Fig. 64 das Bild des links davon stehenden Mannes, der mit erhobenem Finger auf ein turmartiges Gebäude weist, und in dem er einen

10) Ebenda, sog. cub. della Nunziata (s. o. sub $g_2$ Nr. 18), mittleres Feld der linken Wand, oben. BAC 1879, tav. I f. (vgl. p. 95): Liell 241 Fig. 18. Vgl. v. Lehner 296 sub 13. Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 307.

11) Ebenda, zwischen zwei Loculi einer Galerie. Garr. tav. 36, 1 etc. (nach de Rossi, *Immag.* tav. III; vgl. Liell 229). Photographie einer Zeichnung Mariani's. Parker Nr. 1613: Roller II pl. LXVIII 2. Wilpert Kbg. Taf. XXI (Phototypie; vgl. S. 49). Liell Taf. III (farbig nach eigener Kopie). Vgl. S. 229 f. 298 f. v. Lehner 291 f. Lefort 36 f. Nr. 27.



Fig. 12. Huldigung der Magier (Nr. 12).

12) Ebenda, arc. 15 (S. Callisti, Plan Bosio's), an der Frontwand rechts über dem Bogen. Wilpert, RQS III Taf. VI [**Fig. 12**]. Vgl. S. (191.) 192. (Liell 241 sub 25.)

## Zusammenfassung.

Maria sitzt auf einer (Nr. 3 besonders hochlehnigen; Nr. 2 fehlt die Rücklehne) Kathedra, das Kind an ihrer linken Seite (auf dem Schosse) haltend, während die Rechte entweder den herbeikommenden Magiern wie zur Entgegennahme der von ihnen dargebrachten Geschenke entgegengestreckt ist (Nr. 11) oder den Körper des Knaben gleichfalls umfasst (Nr. 2. 3. 5). In der Regel erscheinen drei Magier, und der

Propheten (Ezechiel) erkennt. Auch Wilpert (Kbg. 32) sieht in der Nebeneinanderstellung „eine Illustration zu der bekannten Weissagung“ Mich. 5, 2. cf. Matth. 2, 6.

Stuhl mit den Hauptpersonen dann rechts in der Scene (Nr. 12 dagegen links), während er Nr. 3. 11 in der Mitte steht, wo zwei resp. vier Magier zu gleichen Teilen von den Seiten her auf denselben zulaufen; ebenfalls nur zwei Magier(?), aber ohne symmetrische Verteilung, auf der linken Seite des Bildes, weist Nr. 5 auf. Sie erscheinen fast immer im Profil (also hinter einander; bei Nr. 8 tritt der mittlere etwas hinter den beiden anderen zurück), und seltener in ruhiger (Nr. 8. 10. 12) Stellung. Ihre Kleidung ist die phrygische (s. o. zu $g_1$), doch scheint die Mütze bei Nr. 1 (s. Liell 238. cf. 241 sub 24?) zu fehlen; den über der Tunica herabhängenden Mantel zeigen Nr. 1. 3. 5. 8. 10. 11. Sie bringen jeder ein längliches, schalenartiges Gefäss heran, dessen Inhalt teilweise als Spielzeug erkannt ist;[1] Nr. 2 zeigt sie dagegen mit den Geschenken in blossen Händen. Die Mutter ist in lange (helle Nr. 11; weisse Nr. 3; rote Nr. 8) Tunica gekleidet, an der die üblichen Streifen nicht fehlen, und deren Ärmel (Nr. 11 gleichfalls mit Streifen versehen) vorne in weiter Bauschung herabfallen. Über dem Haare fällt ein (lichter Nr. 8. 11) Kopfschleier auf dieselbe herab, der in anderen Fällen (Nr. 2. 3. 5) fehlt. Ihr Aussehen ist Nr. 3 besonders jugendlich, Nr. 11 mehr dasjenige einer Matrone mit würdevollem, fast strengem Blick. Das Kind ist meist in eine (gestreifte Nr. 12) Tunica gekleidet, Nr. 2 dagegen „ganz in Windeln gewickelt," und streckt (Nr. 11) das rechte Ärmchen den Herbeikommenden entgegen. Aus der Profilstellung treten die beiden Hauptpersonen in den Fällen Nr. 3. 5. 11 heraus, indem hier der nach links zu stehende Sessel um ein geringes nach vorne zu herumgerückt erscheint. Nr. 2. 12 ist Maria (nahezu) en face gemalt. Nr. 11 wird der Hintergrund durch Blumengewinde ausgefüllt.

## I. Heilungen und Verwandtes.

### $I_1$. Der geheilte Gichtbrüchige.

1) S. Hermetis, arc. II (Bosio), Lunette links. Bosio 567: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 65.

2) Ostrianum, cub. I (S. Agnetis Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 445: Ar. II 81: Garr. tav. 61.

3) Ebenda, arc. s. o. sub a Nr. 4, Bogen links in halber Höhe

[1] (Vgl. Wiegand 21.) Doch besteht die auch von Liell wiederholte Angabe, dass Nr. 3 der eine der beiden Magier u. a. eine Puppe auf seiner Schüssel trüge, nach einer Bemerkung Wilpert's (*Ein Cyclus* S. 24), der „dort nach genauer und wiederholter Prüfung ein solches Spielzeug nicht herausfinden konnte," nicht zu Rechte.

auf einem (eine andere Darstellung unterbrechenden) ovalen Felde. Garr. tav. 67, 2. (Zu Lefort's Angabe 48 Nr. 44 s. sub Nr. 4.)

4) Ebenda, am schräg gegenüberliegenden arc., Bogen rechts, auf gleichem Felde; nach (Lefort hier und im vorhergehenden Falle: „un petit orant“; s. dagg.) Breymann a. a. O. 16 A. 1.[1]

5) SS. Petri et Marcellini, cub. IV (Bosio), Eingangswand rechts. Bei Bosio 343 etc. (nach Wilpert Kbg. 59) ist das Bild — von dessen Kopisten — „in ein missglücktes *Quellwunder* verwandelt“. Vgl. Wilpert, *Ein Cyclus* 27: — „auch hier [cf. Nr. 8] steht Christus links vom Gichtbrüchigen. Die Figur des letztern wurde bei der Erweiterung der Thüre fast ganz zerstört; nur die rechte Hand und der äusserste Theil der herabhängenden Linnen sind noch sichtbar.“

6) Ebenda, cub. V (Bosio), Eingangswand rechts unten. Bosio 347: Ar. II 34: Garr. tav. 45, 3. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. V, 2. Vgl. S. 27.



Fig. 13. Der geheilte Gichtbrüchige (Nr. 10).

7) Ebenda, cub. XI (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43 Garr. tav. 51, 1.

8) Ebenda, cub. (kürzlich aufgedeckt) 54 (des Planes Bosio's), Eingangswand rechts unten. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 2. (III f., 2.) Vgl. S. 8. BAC 1891, p. 23.

9) pr. Scip. sep., cub., linke Thürwand. BAC 1886, tav. II 2. Vgl. p. 15.

10) Callisti, cub. $A_3$ (de Rossi), linke Wand rechts. de Rossi, R. S. II tav. XVI, 6 [**Fig. 13**]. Garr. tav. 7, 2. (Schultze, A. St. 38 Fig. 14; vgl. S. 30.)

11) Domitillae, cub. II (S. Callisti Bosio), arc. zur Rechten, rechts im Bogen. Bosio 233: Ar. I 314: Garr. tav. 23, 1. d'Agincourt V, pl. XII 13.

12) Ebenda, arc. 15 (S. Call., Plan Bosio's) links an der Frontwand des Bogens. Wilpert, RQS III tav. VI. Vgl. S. 291 f.

13) (?) pr. eccl. Nunt., Wand eines cub. (BAC 1877, p. 140. Lefort 234).

---

[1] Die Existenz eines Gichtbrüchigen „an der Decke . . . . links“ der sog. cappella greca in Priscillae (nach Garr. p. 85. Liell 226. Lefort 18 Nr. 9. Roller I 77) erscheint zweifelhaft, da Wilpert, RQS 1894, S. 121—30 davon nichts erwähnt.

### Zusammenfassung.[1]

Der Gichtbrüchige, eine jugendliche Gestalt in kurzer gegürteter Tunica (Exomis Nr. 1? nackt? Nr. 2?), die Nr. 12 „mit zwei Purpurstreifen und vier Calliculae verziert" ist, an den Füssen (Nr. 11) mit Sandalen versehen, trägt in schreitender Stellung das Bettgestell über der einen Schulter (Nr. 11; der rechte Arm ist in die Seite gestemmt), meist aber über beiden, und zwar an der Breitseite, so dass die Lage desselben eine horizontale ist (Nr. 2. 3. cf. 6), oder an der Längsseite, so dass es mehr vertikal zu liegen kommt (Nr. 1. 7? 8. 11). Nr. 12 erscheint obenauf die Matratze, während Nr. 11 ein Tuch, Nr. 6 ein zusammengeschnürtes Bündel darüber liegt; Nr. 6. 11 cf. 7? hat das Bett die Form einer Bank (mit Querleisten an Stelle des oberen Brettes Nr. 6), Nr. 2. 10 (vgl. die Darstellung in S. Pamphili BAC 1865, p. 4) die eines Rahmens mit Füssen und schräg eingespanntem Kreuzgeflecht. Nur bei Nr. 5. 8 sieht man eine andere Figur (Christus, in der üblichen Gewandung) neben dem Geheilten.

### $l_2$. Blindenheilung.[2]

1) SS. Petri et Marcellini, cub. s. o. sub $l_1$ Nr. 9, Eingangswand links oben. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 3. (III f., 3.) Vgl. S. 8. BAC 1891, p. 14. 23.

*2) Domitillae, cub. III (S. Call. Bosio), Thürwand rechts. Bosio 249: Ar. I 319: Garr. tav. 29, 3. Wilpert Kbg. Taf. XIX 5; vgl. S. 43 f.

### Zusammenfassung.

Die Tunica beider Personen hat (Nr. 2) doppelten Clavus, Christus darüber das Pallium (und an den Füssen Sandalen). Er setzt den (rechten) Fuss auf einen Stein und berührt mit dem (Zeige)finger der Rechten (Nr. 2) das Auge des Blinden, der in kniender Haltung (das rechte Knie auf den Boden gestützt) die Arme in Schulterhöhe vorgestreckt hat.

---

[1] Vgl. Strzygowski, *Byzantin. Denkmäler* I 36 f. 106.

[2] Möglicherweise sind Nr. 2. 3 sub $l_3$, Nr. 1 sub $l_4$ hieher zu ziehen. Denn die Zugehörigkeit zu den betr. Gruppen ist dort zweifelhaft. Wilpert scheint sämtliche sub $l_3$ aufgeführten Darstellungen so aufzufassen, da er in den beiden Fällen sub $l_2$ die kniende Stellung des Blinden aus besonderen äusseren Rücksichten (der Symmetrie) entstanden sein lässt (*Ein Cyclus* 28 f.).

### $l_3$. Christus legt einem Knaben die Rechte auf's Haupt.

1) PRISCILLAE, arkosolähnliche Nische s. o. sub a Nr. 1, Lunette rechts. BAC 1888 f., tav. III [**Fig. 14**]. Vgl. p. 12.[1]


Fig. 14. Handauflegung (Nr. 1).

2) (?) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. IV (Bosio), Eingangswand links Bosio 343: Ar. II 33: Garr. tav. 44, 3. (Nach Wilpert Kbg. 59 „Blindenheilung".)

*3) (?) VIAE LATINAE, cub. I (Bosio), Lunettenfeld im Deckengemälde. Bosio 307: Ar. II 14: Garr. tav. 40, 1. d'Agincourt V pl. VI 1.

4) DOMITILLAE, arc. IV (S. CALL. Bosio), Bogen rechts. Bosio 267: Ar. I 325: Garr. tav. 33, 3. Vgl. Wilpert Kbg. 53.

#### Zusammenfassung.

Christus in der üblichen Kleidung (Tunica, Pallium und Sandalen); rechts (Nr. 1. 3?) oder links (Nr. 2. 4) von ihm steht der Knabe, der, nackt (Nr. 4) oder in kurzer Tunica (Nr. 1. 2 cf. 3), die Arme am Körper herabhängen lässt (anders Nr. 3? cf. 4). Nr. 2 hält Chr. in der Linken noch den Stab.

### $l_4$. Ein vor Christus mit emporgestreckten Händen Kniender.

1) (?) S. HERMETIS, arc. II (Bosio), Mittelfeld der Lunette. Bosio 567: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 2. Vgl. (Lefort 56 Nr. 56.) Wilpert Kbg. 65.

2) (?) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. III (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 59.

3) PRAETEXTATI; die rechte Hälfte einer Verschlussplatte (Kirsch, RQS I 348).

4) [2]DOMITILLAE, cub. III (S. CALL. Bosio), Thürwand links. Bosio 249: Ar. I 319: Garr. tav. 29, 4. Vgl. Wilpert Kbg. 44. Lefort 27 Nr. 16.

[1] Eine gewisse äussere Ähnlichkeit dieser Darstellung mit derjenigen s. u. sub t Nr. 3 fällt ins Auge.

[2] Nach Wilpert „ganz verblasst".

5) (?) PR. ECCL. NUNT., Wand eines cub.; nach BAC 1877, p. 140 (: Blindenheilung). Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. VII 2. Vgl. S. 28 (: Heilung des Aussätzigen).

### Zusammenfassung.

Die Scene unterscheidet sich von derjenigen sub $l_2$ dadurch, dass Christus, statt die Stirne des Knienden zu berühren, die Rechte im Gestus der Unterhaltung ihm gegenüber erhebt. Der Betreffende ist mit Tunica (und Pallium Nr. 3) bekleidet. (Garrucci p. 34 sieht Nr. 4 die Scene Luc. 5, 8 abgebildet; Wilpert, *Ein Cyclus* 28 denkt, wie bei Nr. 1. 5. cf. 2, an die Heilung des Aussätzigen Marc. 1, 40 ff.)

### $l_5$. Das blutflüssige Weib.

1) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. s. o. sub $l_1$ Nr. 8, Eingangswand rechts oben. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 2. (III f., 2.) Vgl. S. 8. BAC 1891, p. 23.[1] —

Das Weib (mit Kopfschleier) blickt zu dem nach rechts schreitenden, aber sich umwendenden Herrn auf und streckt, mit dem rechten Knie aufgestützt, beide Arme nach ihm in der Gegend des Saumes seines Obergewandes aus.

### $l_6$. Brunnenscene (Christus und die Samariterin?).[2]

1) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. 54 (Plan Bosio's), Thürwand links unten. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 3. (III f., 3.) Vgl. S. 8.

*2) (?) DOMITILLAE, cub. III (S. CALL. Bosio), rechte Wand, auf zwei

[1] Das Bild an einer Seitenwand des sog. cub. der Urania in PRAETEXTATI, dessen völlig idealisirte Abbildung Garrucci bietet (tav. 38, 2: Schultze, *Die Katakomben* S. 145. — Roller I pl. XVIII 4: Sch., A. 342 Fig. 106. Vgl. Lefort 22 Nr. 11) enthält, nach der getreueren Zeichnung bei Parker Cbs. pl. XIV 2, nicht eine der vorliegenden Gruppe zuzuweisende Darstellung, sondern ist, wie schon die Kleidung beweisen kann, überhaupt nicht christlichen Charakters. Man sieht hinter einer (weiblichen?) Mittelfigur links einen bärtigen Mann und rechts eine andere Figur stehen, deren Oberteil zerstört ist. Es hat den Anschein, als loderten von den Füssen der beiden Linksstehenden nach rechts zu Flammen auf, was für die kniende Gestalt der Blutflüssigen gehalten worden ist(!).

[2] Das Bild an der linken Wand eines cub. in PRAETEXTATI (desselben, in welchem sich die Darstellungen sub $l_5$ Anm.; sub y Nr. 2; sub $q_1$ Nr. 48 befinden) lässt ebenso, wie jene beiden anderen, schwerlich eine christliche Deutung zu. Man sieht einen bärtigen Mann, mit einer ihm gegenüber stehenden Frau, die eine Schale trägt, in eindringlicher Unterredung begriffen. (Garr. tav. 38, 3. Roller I pl. XVIII 3: XXIV 7. Vgl. Lefort 22 Nr. 11.) Parker Cbs. pl. XIV 1.

getrennten Feldern, über dem äusseren Rande des Arkosolbogens. Bosio 245: Ar. I 319: Garr. tav. 26, 2: Roller I pl. XXXVII 1. 3. Vgl. Wilpert Kbg. 35 (zu Taf. XIX 2). 43 (zu Taf. XIX 2. 4).

### Zusammenfassung.

Eine Frau in gegürteter Tunica hält über der Öffnung eines cylindrischen, am Boden befindlichen, topfartigen Gefässes eine Art Eimer (Nr. 2) an einem Stricke, oder trägt denselben, gleichfalls am Bande, an jenes heran (Nr. 1), während rechts[1] Christus ihr gegenübersteht (Nr. 2) oder, was der dieser Scene gegebenen Interpretation mehr entspricht, gegenübersitzt (Nr. 1), mit dem Gestus der Unterhaltung (erhobene Rechte) und in der gewöhnlichen Kleidung, — Nr. 2 mit mehreren kreuzgeschnittenen Broten im Bausche des Palliums.[2]

### m. Brotvermehrung.

1) S. HERMETIS, arc. III (Bosio), Bogen links. Bosio 569: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 3.

2) Ebenda, arc. des cub. s. o. sub c Nr. 1, Rückwand. BAC 1894, tav. VII. Vgl. S. 74.

3) THRASONIS, Gemälde an zwei Loculi (s. o. sub b Nr. 1). Garr. tav. 73, 2.

4) Ebenda, Galerie der Rufina s. o. sub $g_2$ Nr. 6, fünftes Feld; nach Lefort 50 Nr. 47.

*5) JORDANORUM, arc.(?) I (III S. PRISCILLAE Bosio), s. o. sub $d_2$ Nr. 9.

---

[1] Die umgekehrte Anordnung der Scene: Christus links, die Frau rechts, ist auf späteren Monumenten die seltenere (Strzygowski, *Byz. Denkm.* I 107 A. 3).

[2] Die Erklärung dieser Brote durch Joh. 6, 52 etc. ist nach Wilpert abzuweisen: „Eine solche Verschmelzung von biblischen Thatsachen ist zu gekünstelt und entspricht wenig dem Genius der altchristlichen Symbolik, welche bei allem Reichthum und Mannigfaltigkeit durch eine schlichte Einfachheit sich auszeichnet.“ W. sieht die Einführung jener gekreuzten Brote durch ein „Versehen des Copisten veranlasst“, „dessen Zeichnung die späteren beeinflusst hat“, und meint, es „mögen die Brodkörbe der benachbarten Scene“ [s. sub m Nr. 19] ihr Scherflein zu dem Irrthum beigetragen haben.“ Da sie aber bei mehreren Kopisten auftreten, wenn auch in verschiedener Anzahl (5? 6? 7?), so erscheint mir die Annahme leichter und bei dem gelegentlichen Vorkommen von Entlehnungen aus nebenstehenden Gemälden auch nicht völlig ausgeschlossen, dass schon der altchristliche Maler diese Übernahme der Brote von der einen in die andere Scene vollzog.

6) Ostrianum, arc. s. o. sub a Nr. 4ª, Bogen links unten (Lefort 49 Nr. 45).

7) SS. Petri et Marcellini, cub. I (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 331: Ar. II 30: Garr. tav. 41, 2.

8) (?) Ebenda, cub. V (Bosio), Mitte der Decke; nach Wilpert, *Ein Cyclus* 11 (gegen Bosio 345).

9) Ebenda, cub. IX (Bosio), im Fond an der Decke. Bosio 363: Ar. II 38: Garr. tav. 48, 2. Vgl. Lefort 68 Nr. 83.

10) Ebenda, cub. X (Bosio), Feld am Deckengewölbe über der linken Wand. Bosio 367: Ar. II 41: Garr. tav. 49, 2.

11) Ebenda, cub. XI (Bosio), Lunettenfeld im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

12) Ebenda, arc. s. o. sub $k_2$ Nr. 3, rechts im Bogen, nach Liell 235.

13) (?) Ebenda, rechts am arc. eines cub.; nach Lefort s. u. sub o Nr. 19.

13ª) Ebenda, rechts am arc. eines anderen cub.; nach Lefort s. u. sub o Nr. 19.

14) pr. Scip. sep., cub., Feld im Deckengemälde.[1] BAC 1886, tav. II 1. Vgl. p. 15.



Fig. 15. Brotvermehrung (Nr. 21.)

15) Callisti, Soterisregion, Rundfeld oben im Bogen des arc. 28 (de Rossi). R. S. III tav. VIII, 1.

16) (?) Ebenda, rechts im Bogen des arc. 19 (de Rossi). R. S. III tav. (VII.) VIII, 2. (Vgl. p. 65. Lefort 60 Nr. 68. von Lehner a. a. O. 299. Liell 313.) Wilpert, RQS III Taf. VIII 1. Vgl. S. 294—6.

17) Ebenda, linke Nischenwand in der sog. cripta delle pecorelle. de Rossi, R. S. II tav. d'agg. B (unten). Garr. tav. 18, 3. Roller I pl. XXXIV, 4. (Über Bosio etc. s. o. sub $d_1$ Nr. 4.) Vgl. Lefort 61 Nr. 69.

18) Domitillae, cub. II (S. Call. Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. tav. 24. Vgl. Wilpert Kbg. 58.

---

[1] Im Felde gegenüber ein Mann (Christus) mit Stab (so auf allen vier Darstellungen an dieser Decke) ohne nähere Bezeichnung der Scene.

19) Ebenda, cub. III (S. CALL. Bosio), Mittelfeld der rechten Wand oben über der Bogenlinie des arc. Bosio 245: Ar. I 319: Garr. tav. 26, 2. Wilpert Kbg. Taf. XIX 3. Vgl. S. 43. Lefort 27 Nr. 16.

20) Ebenda, arc. neben cub. IV (Nr. 28 des Planes von Bosio), Bogen links. Bosio 267: Ar. I 325 (unten links): Garr. tav. 33, 2. Vgl. Lefort 57 Nr. 60. Wilpert Kbg. 53.

21) Ebenda, arc. 15 (S. CALL. Bosio), Mitte der Bogenwölbung. Wilpert, RQS III Taf. VII [**Fig. 15**]. Vgl. S. 293.

22) Ebenda, arc. IV (S. CALL. Bosio), Bogen links. Bosio 267: Ar. I 325 (unten rechts): Garr. tav. 33, 3. Vgl. Wilpert Kbg. 53.

23) PR. ECCL. NUNT. cub., rechte Wand. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. VII 1. Vgl. S. 11. Lefort 35 Nr. 24.

## Zusammenfassung.

Christus in der gewöhnlichen Kleidung — an der Tunica Clavi Nr. 3. 9. 10? 11? 21 — und mit einem (kurzen, schwarzen Nr. 18) Stabe[1] in der Rechten, steht zwischen (4 + 3, s. Nr. 3. 9. 13. 19. 21; 5 + 2, s. Nr. 5? 18) oder neben 7 (Nr. 1. 2. 7? 11? 20) Brotkörben, deren einen er mit dem Stabe berührt. Gewöhnlich ist er auch diesen zugewandt, während er Nr. 1. 7? 14? 21 völlig en face erscheint. Auch hier ist er immer bartlos und einige Male (Nr. 19. 21) in schreitender Stellung. (Nr. 2 befindet sich rechts neben der Scene noch eine Säule, worauf ein grösserer Vogel — Taube — sitzt.) Eine völlige Abweichung in der Darstellung, die jedoch einem beliebten Typus der Scene auf den Sarkophagen gleichkommt, bietet Nr. 17 (Christus zwischen zwei Jüngern stehend, die — hier in kurzer, ungegürteter Tunica, welche Calliculae aufweist — ihm Gefässe hinhalten, über die er seine Hände breitet, während unten die Körbe — hier 6, zu gleichen Teilen — stehen).

## n. Die (2 × )5 Jungfrauen.

1) (?) [2]OSTRIANUM, cub. III (S. AGNETIS Bosio), arc. der rechten Wand, rechtes (und linkes?) Eckfeld der Lunette. Bosio 461: Ar. II 87:

---

[1] Fehlt Nr. 22. Dagegen trägt Chr. Nr. 2 auch in der an der Brustseite befindlichen Linken einen langen Stab (zusammen zwei).

[2] Das Recht der Zuweisung dieser Darstellung an die vorliegende Gruppe dürfte nicht über allen Zweifel erhaben sein. Denn wenn auch eine Trennung der Bestandteile einer und derselben Darstellung durch ein Mittelfeld (hier weibliche Orans) an sich nicht unmöglich ist (s. o. sub $l_6$ Nr. 2), so bleibt es doch eben fraglich, ob links in der Mahlscene der weiblichen Personen (s. u. sub $u_2$

Garr. tav. 64, 2. d'Agincourt V pl. XII 16. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. II 5. Vgl. S. 67—70. Lefort 149 f. 47 Nr. 43.

2) Cyriacae, cub., (halbzerstörtes) arc. der linken Wand, Lunette. BAC 1863, p. 76 (vgl. 77 f.). Garr. tav. 59, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* S. 73. Taf. II 1; vgl. S. 73 f. Lefort 82 Nr. 109. (Das Bild giebt sich, wie das links am Bogen befindliche: Verleugnung Petri, vgl. BAC p. 78, durch den bärtigen(!) Typus und Nimbus Christi als völlig späten Datums zu erkennen. An der Arkosolwand ausserhalb, oben rechts, befindet sich ein einzelner Magier auf den Stern weisend.) —

Rechts erscheinen (Nr. 2) die thörichten, links die klugen Jungfrauen, letztere mit nach oben gerichteten, brennenden Fackeln, in der Mitte Christus.

### o. Auferweckung (des Lazarus).

1) S. Hermetis, arc. I (Bosio), Bogen rechts oben. Bosio 565: Ar. II 153. Garr. tav. 82, 2. (Vgl. Wilpert Kbg. 65.)

2) Ebenda, arc. II (Bosio), Bogen rechts unten. Bosio 567: Ar. II 153. Garr. tav. 83, 2. Vgl. Lefort 56 Nr. 56. (Wilpert Kbg. 65.)

3) Thrasonis, in einem grösseren Wandgemälde (s. o. sub $g_2$ Nr. 5). Garr. tav. 69, 2.

4) Ebenda, in einem grösseren Wandgemälde zwischen zwei Loculi (s. o. sub b Nr. 1), rechts, Mitte. Garr. tav. 73, 2.

5) Ebenda, arc., rechts im Bogen. d'Agincourt V tav. VII 2. Vgl. Wilpert Kbg. 73.

6) Ebenda, oben an der Wand einer Galerie. BAC 1873, taf. I f. Vgl. Lefort 51 Nr. 48.

*7) Jordanorum, arc.(?) 1 (III S. Prisc. Bosio), s. o. sub $d_2$ Nr. 9.

8) Priscillae, cub. IV (Bosio), oben im Bogen der Nische zur Rechten. Bosio 543: Ar. II 137: Garr. tav. 76, 1. Vgl. Lefort 21 Nr. 10.

---

Nr. 1) wirklich die Teilhaberschaft der klugen Jungfrauen am Mahl des Bräutigams abgebildet werden sollte, zu denen nach Wilpert (Kbg. 63), da es nur vier sind, die Orans in der Mitte zu rechnen wäre, „weil die Verstorbene, als eine von den klugen Jungfrauen gedacht, die Zahl vervollständigen und einen Platz beim Mahle einnehmen soll.“ Ist die Teilnahme der Verstorbenen am himmlischen Mahle dargestellt, so ist diese selber unter den vieren zu denken (vgl. das Mahlbild der „inductio Vibies“ Garr. tav. 494, 3). Sonach wird für das gegenüberstehende Bild die Möglichkeit, dass wir es mit einer Scene aus dem Leben (oder beim Begräbnis?) der Verstorbenen zu thun haben, nicht ausgeschlossen werden dürfen.

9) [1]Ebenda, cub. clarum (s. o. sub $g_1$ Nr. 1), Feld an der linken Wand. BAC 1888 f., tav. VIII (Herstellung Wilpert's. Vgl. p. 105): Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. VII 4. Vgl. S. 26.

10) Ebenda, sog. cappella greca, „zwischen der Decke und den drei Nischen" dem Eingange am nächsten (Wilpert, RQS 1894, S. 124 f.).

11) [2]OSTRIANUM, cub. I (S. AGNETIS Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 445: Ar. II 81: Garr. tav. 61.

12) Ebenda, cub. IV (S. AGN. Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 467: Ar. II 88: Garr. tav. 65. (Vgl. Wilpert Kbg. 63 f.)

12$^a$) Ebenda, arc., Lunette links neben einer Darstellung des guten Hirten (s. u. sub $q_1$ Nr. 27). Garr. tav. 67, 2. (Doch nur das Grabhaus mit Mumie![3])

13) SS. PETRI ET MARCELLINI cub. I (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 331: Ar. II 30: Garr. tav. 41, 2.

14) Ebenda, cub. VIII (Bosio), Eingangswand rechts. Bosio 359: Ar. II 37: Garr. tav. 47, 2. (Kraus, R. S. Taf. XI, 1.)

15) Ebenda, cub. XI (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

16) Ebenda, cub. XIII (Bosio), an der Decke, gegenüber dem Eingange, im Luminare. Bosio 383: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 1.

17) Ebenda, arc. II (Bosio), in der Lunette der Hinterwand. Bosio 393: Ar. II 49 (Mitte): Garr. tav. 57, 1.

18) Ebenda, arc. III (Bosio), Bogen links unten (neben $d_2$ Nr. 25). Bosio 395: Ar. II 49 (unten): Garr. tav. 57, 2.

19) Ebenda, rechts im Bogen des arc. s. o. sub $d_2$ Nr. 18, nach BAC 1882, p. 114. cf. Lefort l. c., der hier (68 Nr. 82?) und 67 Nr. 81 eine Brotvermehrungsscene angiebt.

20) Ebenda, arc., „der Anbetung der Magier" s. o. sub $k_2$ Nr. 3, Bogen links, nach (Liell a. a. O. 235.) Lefort 44 Nr. 39.

21) Ebenda, arc. in einer Galerie, Lunette; nach Lefort 69 Nr. 84.

*22) VIAE LATINAE cub. I (Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 307: Ar. II 14: Garr. tav. 40, 1. d'Agincourt V pl. VI 1.

23) PR. SCIP. SEP., cub., Feld im Deckengemälde. BAC 1886, tav. II 1. Vgl. p. 15.

24) PRAETEXTATI, cub. in der Nähe der sog. synkretistischen Katakombe, Rückwand (Kirsch, RQS I 351 f.).

---

[1] Bis zur Unkenntlichkeit beschädigt.

[2] Nach Wilpert Kbg. 62 jetzt ganz undeutlich.

[3] Vgl. die Grabplatte Ar. II 12: 313: de Rossi, *Inscript.* I Nr. 489 p. 210 sowie die andere (erhaltene) des Lateranmuseums XIV 10 „e coem. Agnetis."

25) Callisti, cub. $A_2$ (de Rossi), rechte Wand. de Rossi, R. S. II tav. XV, 8. Garr. tav. 5, 5. Sch., A. St. 26 Fig. 5. Vgl. S. 58. Lefort 28 Nr. 17.

26) Ebenda, cub. $A_6$ (de Rossi), linke Thürwand. de Rossi, R. S. II tav. XIV (oben rechts). Garr. tav. 9, 1. Vgl. Sch., A. St. 59. Lefort 32 Nr. 20.

27) Ebenda, Area III, arc. s. o. sub $g_2$ Nr. 14, Bogen rechts.

28) Ebenda, cub. $a^3$ (de Rossi, R. S. II 23), mittleres Rundfeld am Gewölbe links unter dem Luminare. de Rossi, R. S. II tav. XXIV, 1. Garr. tav. 12, 2. Vgl. Lefort 39 Nr. 33.

29) Ebenda, Soterisregion, arc. 19 (de Rossi), rechts oben an der Aussenwand. de Rossi, III tav. VII.

30) Ebenda, arc. 28 (de Rossi), Bogen links. de Rossi, R. S. III tav. VIII, 1 [**Fig. 16**].



Fig. 16. Auferweckung (Nr. 30).

31) Ebenda, arc. 2 (de Rossi), Bogen rechts. de Rossi, R. S. III tav. XV, 1. Vgl. p. 81.

32) Ebenda, „paroi dans la première aire de la région de sainte Sotère, au point 25 . . . . . La peinture est sur fond rouge . . . . . A droite“ (Lefort 62 Nr. 71).

33) Domitillae, cub. III (S. Call. Bosio), Feld im Deckengemälde. Bosio 239: Ar. I 317: Garr. tav. 25. Wilpert Kbg. Taf. XX. (Vgl. S. 45.)

34) Ebenda, cub. IV (S. Call. Bosio), rechts über der Bogenlinie des arc. der rechten Seitenwand. Bosio 257: Ar. I 322: Garr. tav. 31, 1. Vgl. Lefort 41 Nr. 35. Wilpert Kbg. 33.

35) Ebenda, arc. neben cub. IV (Nr. 28 des Planes bei Bosio), Bogen rechts. Bosio 267: Ar. I 325: Garr. tav. 33, 2. Wilpert Kbg. 53.

36) Ebenda, Damasusregion, sog. cripta della Nunziata (s. o. sub $g_2$ Nr. 18), Feld oben an der rechten Wand, am nächsten der

Hinterwand. BAC 1879, tav. I f. (Vgl. Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 307.)

37) Ebenda, arc. 15 (S. Call. Bosio), links (über dem Bogen) an der Frontwand. Wilpert, RQS III Taf. VI. Vgl. S. 291.

38) Ebenda, cub. des fossor Diogenes, am arc., Bogen links unten; nach Boldetti, *Osserv.* p. 64. Lefort 88 Nr. 120.

## Zusammenfassung.[1]

Christus, jugendlich (Nr. 8. 29 mit mehr männlichen Zügen) bartlos und in der gewöhnlichen Kleidung (Nr. 28 von gelber Farbe), befindet sich, einige Male (Nr. 18? 33. cf. 16. 28. 32), in schreitender Stellung, vor einem schmalen Gebäude mit niedrigem (Nr. 26 an den oberen Kanten verziertem) Giebel an der Frontseite, wo die durch je 1 oder 2 Säulen eingefasste Thüröffnung sichtbar ist (Nr. 33 mit geöffneten Thürflügeln). Mehrere Stufen führen in der Regel zu dem Eingange empor, innerhalb dessen eine kleine mumienhaft eingewickelte (anders Nr. 8) Figur[2] in aufrechter Stellung (Nr. 16 etwas gekrümmt) sichtbar ist, die der Heiland am Kopfe[3] mit einem Stabe (Nr. 29? 34 mit dem Zeigefinger der rechten Hand; der Stab fehlt auch Nr. 17. 25. 35) berührt (Nr. 18? 28 liegt der Berührungspunkt höher). Das Gebäude, meist auf der linken Seite des Bildes (s. dagegen Nr. 11. 18? 22? 30. 32. 33. cf. 2), Nr. 17 cf. 8 (vgl. die Grabplatte des Mus. Lateran. XIV 14) in seinem ganzen Umfange sichtbar, hat die Form eines kleinen Tempels (aedicula),[4] in dessen Vorraum man die Bilder der (Schutz)götter, Laren sowie der Vorfahren aufzustellen pflegte.[5] „Les tombeaux aussi

[1] Vgl. Pératé, *La résurrection de Lazare dans l'art chrétien primitif* (*Mélanges G. B. de Rossi.* Paris-Rome 1892, p. 271—9).

[2] Forrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis* (Strassb. 1893) bietet Taf. XIII 19 die Abbildung einer Mumienstatuette, von ihm als Lazarusstatuette gefasst (? s. Erman, *Aegypten* II 428), die den Zweck gehabt, neben anderen Funeralsymbolen als Totenbeigabe zu dienen (S. 16).

[3] „La tête est ou entièrement dégagée, ou à demi couverte d'un pan du suaire" (Pératé 273 A. 1).

[4] s. *Dictionnaire des antiquités gr. et rom.* ed. Daremberg und Saglio. I 1 p. 84—6 s. v.; cf. p. 348 Fig. 409. (361 Fig. 451.) Overbeck, *Pompeji*[4] Tafel vor S. 299 (Hauskapelle im Innern der Wohnungen, sacellum oder sacrarium; vgl. S. 268).

[5] Die Verweisung Münter's (*Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen* II 99) auf „eine zum Theil ägyptische Sitte, indem viele ihre Toten in den Häusern aufbewahrten," wird man also für den vorliegenden Gegenstand nicht in Anspruch zu nehmen brauchen. Doch hat eine Erinnerung an die orientalisch-

étaient des édicules rappelant souvent par leur construction la forme extérieure d'un temple."[1] — Nr 2 zeigt statt der Aedicula wirklich (Joh. 11, 38) ein Felsengrab; Nr. 12ª (s. dort) lässt den Wunderthäter vermissen. Statt der Mumie im Grabhause steht eine jugendliche Figur mehr (Nr. 26) oder weniger (Nr. 25) unmittelbar vor demselben, deren Hände schlaff herabhängen (Nr. 25) oder vorne zusammengelegt erscheinen, — während in Nr. 10 ausser der Mumie „links vom Grabgebäude . . Lazarus noch einmal, und zwar als Auferstandener, ganz in Weiss gemalt" auftritt, und links von ihm noch „eine verhüllte weibliche(?) Gestalt, welche die Rechte erhoben hat und mit der Linken den Kopf des Lazarus berührt." Ausser der Figur Christi, dessen (Kopf-) haltung nicht selten en face ist (Nr. 3. 14? 15? 16. 17. 28. 30. 32), erscheint Nr. 9(?) noch die Gestalt einer knienden Frau (wie auf den Sarkophagreliefs), Nr. 31 zwei Personen, unter denen eine männlich ist; vgl. noch die Darstellung BAC 1892, tav. V p. 139 f.

## p. Christus in grösseren Gruppen.

### $p_1$. Christus und die Zwölfe.

1) S. Hermetis, arc., aussen um die Bogenlinie. d'Agincourt IV pl. XII 16. Garr. tav. 82, 1. Vgl. p. 89. Parker Cbs. 110. Lefort 54 Nr. 54.

*2) Jordanorum, arc.(?) IV (VI S. Priscillae Bosio), Mittelfeld der Lunette. Bosio 523: Ar. II 127: Garr. tav. 71, 3. Wilpert Kbg. Taf. III 1. VII. Vgl. S. 9. 16.

3) (?) [2]SS. Petri et Marcellini, cub. 54 (des Planes von Bosio), Mittelfeld der Decke. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 1. (III f., 1.) Vgl. S. 4 f.

4) Callisti, Balbinaregion, in der Apsis eines grösseren Raumes (Armellini, *Le catacombe Romane* p. 367 f.). Garr. tav. 18, 1; vgl. p. 22. Lefort 79 Nr. 101.

5) Domitillae, Damasusregion, sog. cripta degli apostoli piccoli, arc., Bogen. Marangoni, *Acta S. V.* p. 40.[3] Vgl. p. 32. 41.

ägyptische Art der Leichenumhüllung dem Verfertiger des Fresko in der Mehrzahl der Fälle gewiss nahe gelegen, entsprechend seinem Bewusstsein um die orientalische Herkunft des Christentums. (Zur faktischen „Behandlung der Leichen mit konservierenden Stoffen und Wohlgerüchen" bei den Christen vgl. Hasenclever a. a. O. 76 f. Marchi, *Monumenti* 19 A. 4. Le Blant, *Les Actes des Martyrs* p. 281 f.)

[1] *Dict. des ant.* p. 35; vgl. die Abbildungen bei Overbeck S. 403. 408.

[2] Stark verblasste Darstellung, von Wilpert a. a. O. als Richterscene (s. u. $p_7$) gedeutet.

[3] Ob die von Parker Cbs. pl. XXIII, 1 gebotene Zeichnung aus Domitillae mit dieser Nummer identisch ist oder nicht, lässt sich aus seiner kurzen Angabe

Garrucci II p. 22. BAC 1877, p. 131. Lefort 89 Nr. 121. Wilpert Kbg. 9.

6) Ebenda, cub. der (fälschlich sog.) Annuntiatio, an der Hinterwand, oben im Rundbogen des Gewölbes. BAC 1879, tav. I f. Vgl. p. 95. Lefort 84 Nr. 113. Wilpert, *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 307.

7) Ebenda, cub. I (S. Callisti Bosio), rechte Apsis. Bosio 221: Ar. I 309: Garr. tav. 21, 2: Roller II pl. LXXIV, 3. d'Agincourt V pl. (VIII 5.) XII 9. Parker Nr. 1612: Roller II pl. LXXIII, 2.



Fig. 17. Christus als Lehrer zwischen den Zwölfen (Nr. 8).

8) Ebenda, Lunette eines (an ihrem unteren Teile durch Einbruch eines Loculus zerstörten) Arkosols (I S. Call. Bosio). Bosio 261: Ar. I 323: Garr. tav. 32, 1. Parker Nr. 1614 [**Fig. 17**]: Cbs., pl. II 1: Roller II pl. LXXIII, 1. Vgl. p. 199 f. Ficker a. a. O. 63.[1]

*9) prope thermas Diocletiani, Apsis, oben. BAC 1876, tav. VI f. Vgl. p. 49. Lefort 227. Sch., A. 110.

---

nicht sicher feststellen. Der am Haupte des links von Christus sitzenden Apostels (Petrus?) stärker hervorgehobene Nimbus könnte auf Identität schliessen lassen. Andrerseits ist bei Marangoni p. 40 Christus mit einigen der Apostel jugendlich bartlos. Vgl. noch Swoboda, RQS I 281 zur Aufzählung bei J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel* S. 61 ff.: „Die Katakombenbilder der Apostelfürsten könnten noch durch mehrere, ungefähr 9, Darstellungen ergänzt werden, die sich meist in S. Domitilla finden, bisher aber nirgends publizirt wurden."

[1] Bottari (p. 167) sah hier „i dottori degli ebrei"; Garrucci, der die charakteristische Apostelkleidung (Tunica und Pallium) bei den Umsitzenden vermisst, meint (p. 38): „Sono quindi probabilmente Martiri, in mezzo ai quali Cristo è dipinto più volte"; s. dagegen Ficker a. a. O. 63. Parker Cbs., zu pl. II, 1, sieht hier gar die Darstellung einer Agape.

## Zusammenfassung.

Das Schema der Anordnung ist ein sehr einfaches: Christus, einige Male Nr. 5. 6. 9) bereits mit Nimbus (Nr. 9 befand sich darüber das konstantinische Monogramm), vielfach eine Rolle in der Linken haltend (Nr. 2? 4. 8), während er die Rechte im Redegestus erhebt, sitzt auf einer erhöhten Kathedra (deren Lehne Nr. 7 eine eigenartige Form aufweist) zwischen je sechs Aposteln, die, wie Christus selber, (zum grösseren Teile Nr. 1. 2? oder sämtlich Nr. 8) jugendlich erscheinen und neben einander jeder auf einer Kathedra (Nr. 1) oder zusammen auf Bänken (Nr. 3. 4) — entweder in einer Reihe (Nr. 4) oder mehr zusammengedrängt, zum Teil hinter einander Nr. 2? 8 — sitzen, oder stehen (Nr. 9), oder von denen zwei in unmittelbarer Nähe Christi sitzen, während die übrigen stehen (Nr. 7).[1] In einzelnen Fällen (wo die Buchrolle in der Hand Christi fehlt) sieht man zu den Füssen Christi eine geöffnete Schachtel (scrinium, cista) mit mehreren Rollen (Nr. 3. 7. 9; cf. 1, wo sie des fehlenden Raumes wegen am linken Ende des Bildes steht).[2] Auch die Apostel erheben, nach innen zugewandt, meist ihre Rechte im Redegestus.

### $p_2$. Christus zwischen sechs Aposteln.

1) Ostrianum, cub. II (S. Agn. Bosio), arc. der Hinterwand, Bogen. Bosio 457: Ar. II 85: Garr. tav. 64, 1. Vgl. Lefort 46 f. Nr. 42. —

Christus sitzt höher als die Apostel, die auch hier zu gleichen Teilen auf beiden Seiten sitzend erscheinen.[3]

### $p_3$. Christus zwischen vier Aposteln (?).

1) Callisti, Balbinaregion, cub., Hinterwand. Garr. tav. 17, 2. Vgl. p. 21. Lefort 79 Nr. 102. Roller II 280 f. —

---

[1] Eine unmittelbare Nachwirkung der hier gegebenen Komposition s. sub $p_5$; Petrus und Paulus in Christi Nähe sitzend (vgl. sub $p_4$), während die übrigen stehen, weist die bekannte Berliner Elfenbeinpyxis (4. Jahrh.?) auf (daneben die Opferung Isaak's); s. Sch., A. 276 f. Vgl. noch das Mosaik Sch., A. 230 Fig. 67.

[2] Vgl. Marquardt, *Das Privatleben der Römer* (VII. Band des *Handbuchs der röm. Alterthümer*) [2] 1886, S. 678. *Dict. des antiq.* I 2 p. 911 f. 1202—5.

[3] Zur Komposition vgl. die bei Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum* London 1876, pl. III (vgl. p. 36) abgebildete Frontseite der Kassette von Brescia (Mittelbild), wo Christus zwischen den Aposteln stehend eine Rolle entfaltet.

Christus, mit einfachem Nimbus, neben welchem rechts und links das Monogramm, sitzt zwischen je zwei Männern von verschiedener Haltung. Zu seinen Füssen links sieht man eine offene Rollenschachtel.[1]

### $p_4$. Christus zwischen zwei Aposteln.[2]

1) OSTRIANUM, arc. II (S. AGNETIS Bosio), Lunette. Bosio 475: Ar. II 91: Garr. tav. 67, 1. Roller II pl. LXXXV, 1 (nach Armellini, *Scoperta della cripta di santa Emerenziana*, tav. VII). Vgl. Lefort 89 Nr. 122.

2) CYRIACAE, arc. des Zosimianus,[3] Lunette. d'Agincourt V pl. IX, 8. BAC 1876, tav. (VIII.) IX 2. Vgl. p. 148. Lefort 217 ff. 76 Nr. 97.

3) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. der beiden Heiligen P. u. M., erste Hälfte der Decke. Bosio 591: Ar. II 203: Garr. tav. 58, 1. Roller II pl. LXXXV 3. Vgl. Lefort 87 Nr. 119.[4]

4) (?) CALLISTI, regio Liberiana, arc. 9, Lunette. de Rossi, R. S. III tav. XXXVIII 2. Vgl. p. 251 f.

5) (?)[5] DOMITILLAE, cub. des Fossor Diogenes, Bogen oben, nach Boldetti, *Osserv.* p. 64. BAC 1877, p. 131. Lefort 89 Nr. 120.

6) Ebenda, arc. einer Galerie, Lunette; nach Lefort 83 Nr. 112.

### Zusammenfassung.

Christus, jugendlich (s. dagg. Nr. 3) und mit Nimbus (was Nr. 5. 6 nicht mehr zu kontrolliren), sitzt, meist en face, zwischen zwei (stehenden, Nr. 2 gleichfalls sitzenden) Aposteln, die bärtig sind (s. dagg. Nr. 4, wo besondere Komposition) und Nr. 1 gleichfalls den Nimbus haben. Zu ihren Füssen in symmetrischer Verteilung zwei Rollenschachteln:

---

[1] Vgl. das Mosaik in S. Paolo fuori le mura RE. II 22, wo (der Beischrift zufolge) ausser Paulus und Petrus Lucas und Andreas in ähnlicher Komposition rechts und links von Christus, sämtlich bärtig, erscheinen.

[2] Ein Deckengemälde in PRISCILLAE (cub. des ersten Piano zeigt „il Salvatore sul globo tra due apostoli, ad uno dei quali (a sinistra) egli dà il volume dispiegato" (BAC 1887, tav. VII — Zeichnung Wilpert's aus der Erinnerung ergänzt —; p. 23—9. RQS 1888, S. 90), was de Rossi als Übergabe der lex evangelica an Petrus (vgl. BAC 1868, p. 39—44. 92. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna* 19 A. 2. Müntz, *Études* p. 23 f. 28) erklärt.

[3] Rechts und links im Bogen eine und dieselbe Darstellung (BAC tav. IX 1): Christus in gleicher Gestalt (jugendlich, mit Nimbus), vor einer Orans sitzend, welche de Rossi als „anima presentata al tribunale di Cristo" (p. 149. Lefort 219 f.) deutet.

[4] Das Bild ist sicher späteren Datums, als Lefort p. 88 annimmt.

[5] Gehörte vielleicht zur folgenden Gruppe ($p_5$). Gegenwärtig rechts oben nur noch „saint Paul tenant un volume de ses deux mains" sichtbar.

Christus hält eine Rolle in der Linken (Nr. 1), wie im Falle Nr. 5 Paulus (s. dort). Kleidung und Gestus sind die gewöhnlichen.

### $p_5$. Zwei Apostel (Petrus und Paulus?).[1]

1) DOMITILLAE, cub. II (S. CALL. Bosio), Apsis s. o. sub h Nr. 28, rechts und links. Bosio 235: Ar. I 314: Garr. tav. 23, 2. Vgl. Lefort 78 Nr. 98. —

Zwei Männer, der eine bärtig, in der üblichen Kleidung, sitzen im Gespräche begriffen einander gegenüber. (Die Darstellung wird durch ein anderes Bild unterbrochen.) Vor ihnen befindet sich je eine Schachtel mit Schloss und Buchrollen darin; der links Sitzende hält eine solche Rolle. Die Komposition erinnert stark an die zwei sitzenden Figuren der Scene s. o. $p_1$ Nr. 7, der sie vielleicht auch entstammt.

### $p_6$. Christus (?) als Lehrer sitzend.

1) OSTRIANUM, cub. I (S. AGNETIS Bosio), Mittelbild der Decke. Bosio 445: Ar. II 81: Garr. tav. 61. Vgl. Wilpert Kbg. 62. RQS IV 336.

2) PROPE ECCL. NUNT., cub., Mittelfeld der Decke (BAC 1877, p. 140. Lefort 34 Nr. 24). —

„In dem Mittelbilde sitzt Christus, jugendlich und ohne Bart, in purpurgestreifter Tunica, Pallium und Sandalen, er hält in der linken Hand eine geöffnete Rolle, mit der rechten macht er den Redegestus. Zu beiden Seiten von ihm steht eine Kiste mit Rollen; neben der linken kann man auch den angelehnten Deckel unterscheiden“ (Wilpert zu Nr. 1); auch bei Nr. 2 befindet sich in der Linken die Rolle.[2]

### Christusportraits.

Als solche werden um des Nimbus willen, der das jugendliche Haupt umkleidet (vgl. die — zum Teil benachbarten — Gemälde der vorhergehenden Genres), folgende Darstellungen gelten müssen:

1) PRAETEXTATI, cub. in der Nähe der sog. synkretistischen Katakombe, Decke. „Im Mittelfelde erblickt man das Brustbild einer jugendlichen, bartlosen Figur, in tunica mit breiten Purpurstreifen; das Haupt mit

[1] Ein Bild in PRAETEXTATI, arc. der Celerina (Garr. tav. 39, 2. Vgl. Lefort 80 Nr. 105), Bogen rechts, ist weit späteren Datums, als Lefort 81 annimmt. (Vielleicht ist aber Nr. 5 der vorigen Gruppe hieher zu ziehen.)

[2] Vgl. eine (möglicherweise hieher zu ziehende) Darstellung in S. THECLAE, Vorraum eines cub., mit Luminare, arc. rechts, Rückwand (RQS IV Taf. IX — Zeichnung Wilpert's —; S. 265 f.) von besonders roher Ausführung.

braunem Haar hebt sich schön von einem breiten vollen Nimbus von grüner Farbe ab“ (Kirsch, RQS I 350).

2) AD CATACUMBAS, arc. s. o. sub $d_2$ Nr. 36, oben im Bogen (darunter: das eingewickelte Kind, mit Nimbus, liegend, über welchem die Köpfe von Ochs und Esel: Geburt Christi). BAC 1877, tav. (I.) II. Vgl. p. 141 f. Lefort 235 f. 85 Nr. 116. M. Schmid a. a. O. S. 1 Nr. 1. S. 57.

3) CALLISTI, regio Liberiana, arc. 9 (de Rossi), oben im Bogen. de Rossi R. S. III tav. XXXVIII. Vgl. p. 250 f. Lefort 86 Nr. 117.

4) DOMITILLAE, cub. s. o. sub $p_1$ Nr. 5. de Rossi BAC 1879, tav. I f. Vgl. p. 95. Lefort 84 Nr. 113. —

### $p_7$. Christus als Richter(?).[1]

1) S. HERMETIS, arc. I (Bosio), Lunette. Bosio 565: Ar. II 153. d'Agincourt V pl. XII 19. Garr. tav. (82, 2.) 83, 1: Roller II pl. LXIV, 1. Vgl. (Parker Cbs. 110. Lefort 55 Nr. 55.) Wilpert Kbg. 65.

2) DOMITILLAE, cub. II (S. CALL. Bosio), Decke, Mittelfeld. Bosio 231: Ar. I 313: Garr. tav. 24: Roller II pl. LXIV, 2. Vgl. Lefort 77 Nr. 98. Wilpert Kbg. 58.

### Zusammenfassung.

Christus sitzt, bei Nr. 1 „durch den Nimbus ausgezeichnet“ und mit einem „Anflug von Bart um das Kinn,“ auf einem erhöhten Stuhle, zu welchem Stufen emporführen (Tribunal), und „hält in der linken Hand eine halbgeöffnete Rolle“, während die rechte vorgestreckt ist. Auf jeder Seite steht eine grössere Figur (bartlos; Apostel? — „der Haarfrisur nach zu schliessen“ wäre in Nr. 1[2] „die Figur, welche rechts vom Tribunal steht, sogar eine weibliche“(?)), und vor ihnen je eine kleinere, welche die „Hände, Schutz flehend, zum göttlichen Richter erhoben“ hat (Nr. 2), oder zwischen ihnen nur eine Figur, als Orans (Nr. 1). „Rechts zu äusserst ist eine viereckige Kiste mit Rollen, links ein Rollenbündel“ (Nr. 1), oder in der Mitte vor dem Tribunal eine (runde) Rollenschachtel (Nr. 2).

---

[1] Der verschiedenartigen Grösse und Haltung der Nebenfiguren halber sowie wegen der Höhe des Sitzes der Mittelfigur (Tribunal) stellen sich die hier aufzuführenden Bilder aus dem Schema der vorhergehenden Gruppen (einschliesslich $p_3$) heraus, und der Gestus der flehend erhobenen Hände (vgl. sub $p_4$ Nr. 2 Anm.) der zu äusserst stehenden Personen dürfte in der That die Deutung der Scene auf eine Einführung bei Christus durch die beiden Hauptapostel nahelegen, wie sie für einige Mosaiken der folgenden Periode (in SS. Cosmas und Damian, s. Sch., A. 238 Fig 69; S. Praxedis) zufolge der Beischriften gesichert ist.

[2] „Alle Figuren sind männlich und tragen kurzgeschnittenes Haar“ in Nr. 2.

# C. Scenen christlichen Gehaltes im entfernteren Zusammenhange mit den heiligen Schriften.

### $q_1$. Der gute Hirt.[1]

1) S. HERMETIS, arc. II (Bosio), oben im Bogen. Bosio 567: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 2. Wilpert Kbg. 65.

2) Ebenda, arc. III (Bosio), rechts im Bogen. Bosio 569: Ar. II 153: Garr. tav. 83, 3. Vgl. Wilpert Kbg. 65. Lefort 56 Nr. 57.

3) Ebenda, arc., Lunette (mit Fortsetzung rechts und links am inneren Bogen). d'Agincourt IV pl. XII 15—17. Garr. tav. 82, 1. Vgl. Parker Cbs. 110. Lefort 54 Nr. 54.

3a) Ebenda, cub. s. o. sub c Nr. 1, Mittelfeld der Decke. BAC 1894, tav. V f. Vgl. p. 74.

4) MAXIMI, an einer Treppe (BAC 1884 f., p. 153).

5) THRASONIS, arc., Fond. Das Bild ist von einem breiten Streifen eingefasst („sehr dicke rote Striche, 3—8 cm" Achelis); links befindet sich ein Jüngling in verzierter Tunica mit Stilus in der Rechten und Codicill in der Linken, worauf zu lesen: RORMIT

IO
SILVEST
RE

(vgl. Wilpert, *Zeitschrift für kath. Theol.* 1888, S. 304): *dormitio Silvestri.* Garr. tav. 70, 2 (nach Marchi). Parker Nr. 1778: Roller I pl. XLI, 2. Vgl. Lefort 59 Nr. 65.

---

[1] Vgl. Sch., A. St. 65 f. Bergner, *Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst.* Berlin 1890 (völlig unzureichende Monographie). — Zu den hier aufgezählten Beispielen vgl. noch die Notiz Bosio's (p. 283), der in der Mitte der Decke eines cub. des Hypogaeums PROPE ECCL. NUNT. (Via Ardeatina) den guten Hirten gesehen haben will; ferner p. 125 (Via Portuensis, in der Nähe des Pozzo Pantaleo; nebst Jonasscenen). Roller I 286 (THRASONIS, unter dem arc. eines cub.). Lefort 43 Nr. 37 (CALLISTI)? RQS II 4 A. 1 (THRASONIS, oben im Bogen eines arc.).

6) Ebenda, arc. II (S. PRISCILLAE Bosio), oben im Bogen. Bosio 503: Ar. II 117: Garr. tav. 69, 3. (Vgl. Wilpert Kbg. 65.)

7) Ebenda, zwischen je zwei Loculi einer Galerie. BAC 1873, tav. I f. [**Fig. 19**]. Vgl. p. 19. Lefort 51 Nr. 48.

*8) JORDANORUM, arc.(?) I (III S. PRISCILLAE Bosio). Bosio 517: Ar. II 125. Garr. tav. 70, 1. Wilpert Kbg. Taf. II 1. Vgl. S. 8. 16.

*9) Ebenda, arc.(?) II (IV S. PRISC. Bosio). Bosio 519: Ar. II 126: Garr. tav. 70, 3: Roller II pl. XCIV 3. Wilpert Kbg. Taf. I 2. Vgl. S. 6 f. 16.[1]

*10) Ebenda, arc.(?) V (VII S. PRISC. Bosio), Lunette? Bosio 527: Ar. II 129: Garr. tav. 72, 1. Wilpert Kbg. Taf. III 2 (vgl. S. 10. 17).

11) PRISCILLAE, cub. III (Bosio), Mittelfeld im Kreuzgewölbe. Bosio 537: Ar. II 135: d'Agincourt V pl. VI, 2: Garr. tav. 74, 1. Vgl. Lefort 23 Nr. 12. (Wilpert Kbg. 19 f.)

12) Ebenda, cub. IV (Bosio), oben in der Lunette des Bogens an der Hinterwand. (Bosio 539.) Garr. tav. 75, 2. Vgl. Liell 201. Lefort 21 Nr. 10.

13) Ebenda, cub. V (Bosio), Mittelfeld im Deckengemälde. Bosio 547: Ar. II 139: Garr. tav. 76, 2. Vgl. Lefort 30 Nr. 19. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* 52.

14) Ebenda, sog. cripta delle botte (cub. VI Bosio), Mittelfeld im Deckengemälde. Bosio 555: Ar. II 145: Garr. tav. 78, 2. Vgl. Lefort 53 Nr. 52. (Wilpert Kbg. 20.)

15) Ebenda, Hauptarterie k, Stelle 1 (des Planes von PRISCILLAE BAC 1884 f., tav. VII f.), rechts über einem Loculus, „in kolorirtem

---

[1] Die von Wilpert Kbg. Taf. I 2 cf. VII veröffentlichten Zeichnungen dürften beweisen, dass diese Darstellung mit der männlichen Orantenfigur des

PAV — APOS<br>
LVS · PAS (Figur) TOLVS<br>
TOR

nicht in der Lunette der Hinterwand eines arc. zusammengestanden hat. Die Kritik dieser Figur bei Wilpert S. 7 f. scheint mir übrigens, in Anbetracht des Umstandes, dass Zeichnung und Aufschrift bei beiden Kopien übereinstimmen, in Nebensachen (Sandalen Taf. VII fehlen Taf. I 2; hier dagegen ein dort fehlender Baumstumpf) aber doch auseinandergehen, nicht geglückt. Den Beweis für seine Annahme (S. 13 f.), „die vier Bilder der VII. Tafel“ im Gegensatz zu denen auf Taf. V—VI seien „nur eine einfache Reproduction dessen, was der Copist Ciacconio's verschuldet hat,“ vermisst man. Nimmt man also die ursprüngliche Echtheit der Doppelkopie an, so mag die Möglichkeit einer späteren, willkürlichen Hinzufügung der Aufschrift zu dem vorgefundenen Bilde, das man in bestimmter Beziehung verstehen wollte (vgl. zahlreiche Goldgläserdarstellungen), immerhin offengehalten werden.

Stucco" (Sch., A. St. 188 cf. 194. BAC 1886, p. 137). Garr. tav. 405, 2. Roller I pl. XV 1. Wilpert Kbg. Taf. XXVII. Vgl. S. 66 f. Liell 316.

16) Ebenda, „nel piano inferiore," „loculo . . chiuso con tre tegole," links (BAC 1892, tav. III (1). Vgl. p. 108. 120 f. cf. 114).

17) Ebenda, cub. $h^{IV}$ 1 (de Rossi), Mitte der Decke (s. o. sub b Nr. 6).

18) Ebenda, cub. neben der Kirche S. Silvestri, Mittelfeld im Deckengemälde. BAC 1890, tav. XI (Zeichnung Wilpert's). Vgl. p. 145 (: rohe Zeichnung, Nachahmung einer älteren Vorlage — Nr. 11?).

19) NOVELLAE, arc., Lunette. Bosio 531: Ar. II 130: Garr. tav. 72, 3. Vgl. Wilpert Kbg. 21 f.

20) OSTRIANUM, Arkosollunette. Wilpert Kbg. Taf. XI 1. Vgl. S. 22. Lefort 58 Nr. 63.

21) Ebenda, cub. I (S. AGNETIS Bosio), hochliegendes arc. der rechten Wand, oben im Bogen. Bosio 451: Ar. II 83. Garr. tav. 62, 2. Vgl. Lefort 75 Nr. 95. Wilpert Kbg. 63.

22) Ebenda, cub. II (S. AGN. Bosio), Mittelfeld im Deckengemälde. Bosio 455: Ar. II 85: Garr. tav. 63. Vgl. Lefort 46 Nr. 42. Wilpert Kbg. 63.

23) Ebenda, cub. III (S. AGN. Bosio), arc. der rechten Wand, oben im Bogen. Bosio 461: Ar. II 87: Garr. tav. 64, 2. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. II 5. (Vgl. S. 66 f.)

24) Ebenda, cub. IV (S. AGN. Bosio), Mittelfeld im Deckengemälde. Bosio 467: Ar. II 88: Garr. tav. 65. Vgl. Lefort 69 Nr. 85. (Wilpert Kbg. 63.)

25) Ebenda, arc. I (S. AGN. Bosio), oben im Bogen. Bosio 473: Ar. II 91 (oben): Garr. tav. 66, 2.

26) Ebenda, arc. II (S. AGN. Bosio), Mittelfeld der Bogenwand. Bosio 475: Ar. II 91 (unten): Garr. tav. 67, 1. Vgl. Lefort 89 f. Nr. 122. (Späteren Datums; s. o. sub $p_4$ Nr. 1.)

27) Ebenda, arc. einer Galerie, Mitte der Lunette. (Neben dem rechts stehenden Baume eine Orans, neben dem linken Grabhaus mit Mumie s. o. sub o Nr. 12a.) Garr. tav. 67, 2.

28) CYRIACAE, arc., Mitte des Bogens. BAC 1876, tav. (VIII.) IX, 1. Vgl. p. 148. Lefort 76 Nr. 97.

29) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. I (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 331: Ar. II 30: Garr. tav. 41, 2. (Vgl. Wilpert Kbg. 59.)

30) Ebenda, cub. II (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 335: Ar. II 31: Garr. tav. 42, 1.

31) Ebenda, cub. III (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 1.

32) Ebenda, cub. IV (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 343: Ar. II 33: Garr. tav. 44, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 59.

33) Ebenda, cub. V (Bosio), Eingangswand rechts, oben. Bosio 347: Ar. II 34: Garr. tav. 45, 2. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. V, 3. Vgl. S. 11.

34) Ebenda, cub. VI (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 351: Ar. II 35: Garr. tav. 46, 2. Vgl. Lefort 45 Nr. 40.

35) Ebenda, cub. IX (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 363: Ar. II 38: Garr. tav. 48, 2. Vgl. Lefort 68 Nr. 83.

36) Ebenda, cub. X (Bosio), arc. an der Hinterwand, Lunette, unten durch eingebrochenen Loculus zerstört. Bosio 369: Ar. II 41: Garr. tav. 50, 1.

37) Ebenda, cub. XI (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 51, 1.

38) Ebenda, cub. XIII (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 383: Ar. II 45: Garr. tav. 54, 1. Vgl. Lefort 63 Nr. 74.

39) Ebenda, cub. XIV (Bosio) arc. an der Hinterwand, Lunette, links. Bosio 387: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 1: Roller I pl. XLIX, 1.

40) Ebenda, arc. I (Bosio), oben im Bogen. Bosio 391: Ar. II 49: Garr. tav. 56, 1. Vgl. Lefort 66 Nr. 78.

41) Ebenda, cub. in der Nähe des arc. sub Nr. 40, Mitte der Decke. d'Agincourt V pl. IX 15. Garr. tav. 56, 3. Vgl. Lefort 64 Nr. 77.

42) Ebenda, cub., worin das arc. s. o. sub $k_2$ Nr. 3, Mitte der Decke (Lefort 44 Nr. 39. Liell 235).

*43) Viae Latinae, cub. I (Bosio), Mittelfeld des Deckengemäldes. Bosio 307: Ar. II 14. d'Agincourt V pl. VI, 1. Garr. tav. 40, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 36 f. (Kritik der umgebenden Deckenornamente).

*44) Ebenda, cub. II (Bosio), Mitte der Decke. (Stucco.) Bosio 311: Ar. II 15. Garr. tav. 405, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 37.

45) pr. Scip. sep., cub., Mittelfeld im Deckengemälde. BAC 1886, tav. II 1. Vgl. p. 15.

46) Praetextati, Rückwand eines arc. mit eingebrochenem Loculus (Kirsch, RQS I 348).

47) Ebenda, Januariuskrypta, Lunette in der Nische der linken Wand. BAC 1863, p. 3: Pératé p. 62 [**Fig. 21**]. Garr. tav. 37, 1: Roller I pl. XIV, 1. XXX, 20. Vgl. p. 83. Kirsch, RQS I 350.

48) (?) [1]Ebenda, cub. der Urania, Mitte der Decke. Garr. tav. 38, 1 (Zeichnung Marchi's). Roller I pl. XVIII, 5. Vgl. p. 102 f. RQS I 352. Lefort 21 Nr. 11.

49) Ebenda, cub., vor dessen Wände „Mauern aufgeführt worden sind", „Mittelfeld der Decke" (Kirsch, RQS I 350 f.).

50) Callisti (Lucinae), cub. C (de Rossi), Mitte der Decke (R. S. I tav. XV). Garr. tav. 3, 1. Vgl. Lefort 24 f. Nr. 14.

51) Ebenda, cub. E (de Rossi), Mitte des Kreuzgewölbes. R. S. I tav. XVI [**Fig. 18**]. Garr. tav. 3, 2. Roller I pl. XVII. Vgl. Lefort 35 Nr. 25.

52) Ebenda, cub. Y (de Rossi), in zwei gegenüberstehenden Feldern des Deckengemäldes s. o. sub h Nr. 25. Dekorativstücke (vgl. u. sub $w_1$): **Fig. 1.**

53) Ebenda, Area II, cub. a[3] (de Rossi, R. S. II tav. XXIII), Rundfeld im Gewölbebogen über der Hinterwand. R. S. tav. XXIV 2 Garr. tav. 12, 3. Vgl. Lefort 39 f. Nr. 33.

54) Ebenda, arc. 119 des Weges b (de Rossi, R. S. II 267). R. S. tav. XIX 1. Garr. tav. 16, 1. Vgl. Lefort 43 Nr. 38.

55) Ebenda, Area III, cub. $A_2$ (de Rossi, R. S. II tav. XI. tav. d'Agg. D), Mitte der Decke. Garr. tav. 4, 2. Vgl. Lefort 27 f. Nr. 17.

56) Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi, R. S. II tav. XIII 3. tav. d'Agg. C), Mitte der Decke. R. S. tav. XVIII 1: Garr. tav. 6, 1: Roller I pl. XVI, 2. Vgl. Lefort 29 Nr. 18.

57) Ebenda, cub. $A_1$ (de Rossi, R. S. II tav. XIII 2), Mitte des Deckengemäldes. Garr. tav. 8, 1.

58) Ebenda, (zweites) arc. am Anfange eines Weges in der Nähe der Treppe l, Mitte der Lunette (de Rossi, R. S. II 294).

59) Ebenda, Eusebiuskrypta (de Rossi, R. S. II tav. VIII. Garr. tav. 17, 1), oben über dem Nischenbogen der Hinterwand. Vgl. Lefort 57 Nr. 58.

60) Ebenda, arc. ($Dd_3$) in der Nähe der Eusebiuskrypta (de Rossi, R. S. II tav. XIX 2. Garr. tav. 16, 2), Rundfeld des inneren Bogens. R. S. tav. XX 2. Vgl. Lefort 52 Nr. 49.

61) (?) Ebenda, arc., Lunette (Lefort 52 Nr. 50).

62) Ebenda, Soterisregion, arc. 19 (de Rossi, R. S. III tav. VII), oben im inneren Bogen. R. S. tav. VIII, 2. Vgl. Lefort 60 Nr. 68.

---

[1] Den profanen (nichtchristlichen) Charakter dieser Darstellung (der Hirt hält die Vorderbeine des Schafes mit beiden Händen über einer Schulter) bestätigt die Nachbarschaft der übrigen Wandgemälde dieses cub. (s. o. zu $l_5$. $l_6$).

63) Ebenda, „cripta triplice appellata delle percorelle" (de Rossi, R. S. III tav. IX), im (oberen) Nischenbogen der Hinterwand. R. S. II tav. d'Agg. A. Garr. tav. 18, 2. Becker, *Rom's altchristl. Coem.* 81: *Die Wand- und Deckengemälde der röm. Katakomben* S. 21 (Wiederherstellung Bossi's). Roller I pl. XXXIV 2. Vgl. p. 235 f. de Rossi, R. S. II 350. (III 71.) Lefort 61 Nr. 69. Wilpert Kbg. 54; ferner unten S. 95 A. 1.

64) Ebenda, arc. 12 (de Rossi), Rundfeld im inneren Bogen. de Rossi, R. S. III tav. XIV 2. Vgl. p. 62. Lefort 60 Nr. 67.

65) Ebenda, arc. s. o. sub $k_2$ Nr. 7, Rundbild im obersten Feld des inneren Bogens. (Vgl. Wilpert Kbg. 26 f.)

66) Ebenda, arc. s. o. sub i Nr. 41, Rundfeld oben im inneren Bogen.

67) Ebenda, regio Liberiana, arc. 7 (de Rossi, R. S. III tav. XXXV 1; vgl. p. 250), Rundfeld oben im inneren Bogen. Vgl. Lefort 83 Nr. 111.

68) (?) Ebenda, rechts unter dem arc. 10 (s. o. sub $d_2$ Nr. 35) an der Aussenwand. Vgl. de Rossi, R. S. III 253.

69. 69ᵃ. 69ᵇ) DOMITILLAE, linke Wand der kurzen Galerie schräg gegenüber dem Eingange der Annonarregion,[1] zwischen vier grossen Nischengräbern. Bosio 273: Ar. I 327 (unten): Garr. tav. 34, 6. Vgl. Wilpert, RQS I 126 f. Kbg. 54.

70) Ebenda, cub. I (S. CALLISTI Bosio), Decke der rechten Apsis, inmitten der Darstellung s. u. sub r Nr. 2. Bosio 223: Ar. I 309. Garr. tav. 21, 1: Roller II tav. LXXIV, 6. Vgl. Lefort 70 f. Nr. 88. Wilpert Kbg. 58.

*71) Ebenda, cub. III (S. CALL. Bosio), Lunette des arc. der Hinterwand, mehrfach zerstört. Bosio 241: Ar. I 317: Garr. tav. 26, 1. Vgl. Lefort 26 Nr. 16.

72) Ebenda, arc. „del cardinale" der „Annonaregion", oben im inneren Bogen. Garr. tav. 32, 2. Vgl. Wilpert Kbg. 52.

73) Ebenda, anderes arc. derselben Region, das „eine kleine Absis hat, welche den zwei grossen Absiden der Bäckerkrypta nachgebildet wurde". Bosio 265: Ar. I 325 (oben): Garr. tav. 33, 1. Parker Nr. 1616: Roller I pl. XLI, 1. Vgl. Lefort 64 Nr. 75. Wilpert S. 52 f.

74) Ebenda, auf einem „Grab an der rechten Wand der grossen Eingangstreppe". Bosio 269: Ar. I 327 (oben): Garr. tav. 34, 2. d'Agincourt V pl. VIII 4. Vgl. (Lefort 78 Nr. 99.) Wilpert Kbg. 53.

---

[1] Bezeichnung Wilpert's nach seiner Erklärung der Fresken in cub. I (S. CALLISTI Bosio).

75) Ebenda, „nur wenige Schritte von der Haupttreppe" an einem „Loculus der ersten Seitenstrasse, die sich vom Wege zur Ampliatuscrypta links abzweigt". Bosio 271: Ar. I 327 (Mitte): Garr. tav. 34, 3. Wilpert Kbg. Taf. (XXIII, 1.) XXV, 1. Vgl. S. 55 f.

76) Ebenda, arc. 29 (des Planes S. CALLISTI bei Bosio), Rundfeld, Mitte des Bogens. Bosio 267: Ar. I 325 (unten): Garr. tav. 33, 3.

77) [1]Ebenda, an dem Loculus s. o. sub a Nr. 11, rechts. Wilpert Kbg. Taf. XXIV 1. Vgl. S. 50.

78) Ebenda, arc. einer Galerie, oben im Bogen (Lefort 70 Nr. 86; cf. (?) Richter, BAC 1877, p. 50).

79) Ebenda, arc. gegenüber dem arc. sub 78, oben im Bogen (Lefort 70 Nr. 87).

80. 80ᵃ. 80ᵇ) Ebenda, sog. Nereuskrypta, Mitte der Decke; arc. zur Linken, Mitte des Bogens; an der gleichen Stelle eines anderen arc. (Lefort 15 f. Nr. 4. 16 Anm. 1).

81) PONTIANI, cub., Mittelfeld des Deckengemäldes Bosio 139: Ar. I 231: Garr. tav. 88, 1. d'Agincourt V pl. X 3. Vgl. Wilpert Kbg. 69

82) GENEROSAE, neben arc. 5 (de Rossi). BAC 1868, p. 74 Nr. 1 (vgl. p. 87 f.). de Rossi, R. S. III tav. L (vgl. p. 669 f.). Garr. tav. 85, 4. Roller II pl. XCIV 2. Vgl. Lefort 90 Nr. 123. — Über dem Bilde liest man: PA , OR.

## Zusammenfassung.

Wie die Zahl der aufgeführten Gemälde zeigen kann, bildete die Figur des guten Hirten eins der beliebtesten Sujets, wenn nicht das beliebteste, unter den Darstellungen der altchristlichen Kunst unseres Zeitabschnitts. Man bemerkt, zum Teil unter starken realistischen Abwandlungen, überall den Typus „des Hirtenknaben des agro Romano", eines bartlosen Jünglings, der mit kurzer gegürteter Tunica bekleidet und mit den fasciae crurales, „einer strumpfartigen, aus verschlungenem Riemwerk bestehenden Fussbekleidung, welche besonders auch zur Befestigung der Sandalen diente,"[2] an den Beinen, von einigen Schafen umgeben ist, deren eines er in der Regel auf der Schulter trägt, es mit der linken oder rechten oder auch mit beiden Händen festhaltend. Gewisse Embleme des Hirtenberufes treten hinzu und geben zusammen

[1] Teilweise zerstört und stark verblichen.

[2] (Becker, *Coemeterien* 79.) So in der Mehrzahl der Fälle, was auf den Kopien nicht immer deutlich hervortritt; dunkle Strümpfe werden bezeugt für Nr. 69. 73 (hier braun, mit weissen Bändern). Die Beine nackt z. B. Nr. 32.

mit der verschiedenen Stellung des Hirten und seinem Verhältnis zu den ihn umgebenden Schafen eine gewisse Mannigfaltigkeit der Komposition ab, aus der sich einige Merkmale zur Konstituirung einiger Hauptformen dieses Motivs herausheben lassen.

Bei einer Anfzählung hieher gehöriger (kleiner) Statuen (BAC 1887, p. 136—149)[1] kommt de Rossi zu dem Resultat (p. 143): „Il tipo più classico e più antico è senza dubbio quello del pastore in tunica esomide sorreggente la pecora con mani e braccia aperte, stringendo colla destra le zampe posteriori, con la manca le anteriori o viceversa;“ und weiter: „Meno bello, e perciò meno antico, è il tipo del pastor buono vestito di tunica manicata, che regge la pecora raccogliendone le zampe sul petto, stringendole per lo più colla mano destra, rimanendo così libero il braccio sinistro. Questo braccio nell' unico esemplare pervenuto a noi intero è appoggiato al pedo pastorale.“ Die erste Form fände sich, freilich „con liberta artistica nell' atteggiamento e nelle movenze della persona,“ auf den ältesten Gemälden, Stuccos, Basreliefs, Bronzen, Vetri, Graffiti; die zweite böten die drei in Griechenland gefundenen Statuen, deren Anfertigung um die Zeit der Entstehung des von Eusebius, de vita Const. III 49 erwähnten Standbildes läge, und zu denen auch, als ältestes Exemplar dieses Typus, die in Rom „presso la porta Ostiense“ gefundene zu rechnen sei (p. 143 f.).


Fig. 18. Der gute Hirt (Nr. 51).

Von den oben aufgeführten Gemälden würde dem ersten Typus Nr. 52 [**Fig. 18**], dem zweiten Nr. 73 entsprechen, abgesehen davon, dass in dem letzteren Fall den Hirten mehrere Schafe umgeben. Für den Typus Nr. 52 bestätigt das Alter der betr. Area in CALLISTI das

[1] Nach Ficker, *Die altchristl. Bildwerke* S. 38 f. bietet Rom deren allein 2 (im Lateranmuseum) + 3: dazu kommen je eine in Sevilla, Konstantinopel, Athen und Sparta (cf. Bayet l. c. p. 30). Es schwanken die Ansichten über die Datirung der schönsten und bekanntesten Statue des Lateranmuseums (Parker Nr. 2901). Nach Ficker S. 38 dürfte sie „nicht später als gegen Anfang des dritten Jahrhunderts gearbeitet sein.“ Pératé p. 289 hält sogar eine Zuweisung an die konstantinische Renaissance für nicht ausgeschlossen, während Becker, *Coem.* S. 78 trotz des christlichen Fundortes der Statue aus „dem nach oben gerichteten Satyrblicke(?) . . . sowie dem Dionysischen im Haare“ schliesst, dass diese „schwerlich nachhadrianischer Zeit entstammende Statuette . . . . . . sehr wohl aus der Werkstätte eines heidnischen Künstlers hervorgegangen sein“ könne; vgl. Sch., A. 288 f.

Zutreffende der angedeuteten Zeitbestimmung. Mehr oder weniger verwandt mit diesem sind — mit Rücksicht auf das isolirte Auftreten des Hirten (ohne Schafe zu seinen Füssen) — Nr. 8? 9? 10? 43? (48), während die Exomis sonst noch in den Fällen Nr. 11. 13. 20. 51. 52. 56. 80ª erscheint, zum Zeugnis für das relative Alter (wenigstens eines Teiles) dieser Bilder.[1] Die späteste Form scheint mir (cf. de Rossi, R. S. II 353) in den Fällen gegeben zu sein, wo der Hirt — mit oder ohne Schaf auf Schulter — die Hirtenflöte (Syrinx)[2] in der ausgestreckten (so in zahlreichen Fällen, s. u.) oder vor der Brust gehaltenen (Nr. 7. 59) Rechten trägt, während sie ihm Nr. 22 am linken Arme an einem Bande hängt (cf. 11. 13). Das bestätigt sich insbesondere an Nr. 82, dessen jüngere Herkunft notorisch ist. Doch werden in dieser Kategorie die Fälle, bei denen das Schaf auf der Schulter nicht fehlt — es fehlt auch beim Nichtvorhandensein der Syrinx in Nr. 28 —, immerhin dem älteren Typus näher stehen. Was davor liegt, variirt — ebenso wie die Fälle der letzten Kategorie — in der Form namentlich durch die Stellung der beiden zu den Füssen des Hirten befindlichen und vielfach zu ihm emporschauenden Schafe, die in anderen Fällen völlig fehlen. Die überhaupt am häufigsten auftretende Form ist diejenige, wonach der Hirt in der Mitte zwischen zwei Schafen (Widder? Nr. 7; Ziegen Nr. 32 cf. 13) steht, das Schaf (Ziege Nr. 32) auf der Schulter, es mit der Rechten oder mit der Linken oder mit beiden Händen vorne auf der Brust an den Beinen festhaltend, während zwei Bäume die Scene abschliessen. Mehr der folgenden Hauptgruppen der Hirtenscenen nähern sich diejenigen Darstellungen, in welchen, wie in dem schon erwähnten Falle Nr. 73, den Hirten mehr als zwei Schafe umgeben, er also zwischen seiner Herde stehend (oder sitzend Nr. 74 —



Fig. 19. Der gute Hirt (Nr. 7).

[1] Es will beachtet sein, dass die Exomis bei den Hirtenfiguren der Sarkophagreliefs wieder häufiger begegnet.

[2] Eine durch Doppelbindung mehrerer nebeneinander gereihten Rohrpfeifen, die leicht verschiebbar sind und in gleichmässiger Verjüngung auf einander folgen, hergestelltes primitives Musikinstrument [s. **Fig. 19**]; vgl. Martigny 753 f. (s. v.). RE. II 816 f. (s. v.).

hier auch mit Syrinx —) erscheint. Blosses Dekorationsmotiv bildet die Figur schliesslich Nr. 52 [**Fig. 1**].[1]

Sonach dürften vier Hauptklassen der aufgeführten Darstellungen zu statuiren sein, von denen die drei ersten für die ihnen zugehörigen Beispiele gewisse, wenn auch ungenaue, Indicien für eine Zeitbestimmung abgeben:

I. Der älteste (?) Typus, vertreten durch die Statue des Lateranmuseums: Der Hirt alleinstehend mit Schaf auf Schulter. Dazu auf beiden Seiten der Figur ein Baum: Nr. (5.) 43? 57. 81. (In den beiden letzten Fällen hält der Hirt das Schaf mit beiden Händen.)

II. Der mittlere Typus: Der g. H. erscheint mit Schaf auf Schulter zwischen zwei anderen Schafen (nur eins — Hund? — Nr. 18) und zwei Bäumen, die in der Regel (sie fehlen Nr. 16; nur ein Baum Nr. 18 cf. 47) die Scene abschliessen, also am Ende des Bildes stehen (die häufigste Form; schon in Callisti-Lucinae; also gleichfalls höheren Alters): Von den hieher gehörigen Fällen wird Nr. 11. 14. 15. 31? 38. 39? (47. 53.) 55. 56. 65? 72. 80 das Schaf mit beiden Händen gehalten, Nr. 13. 51. 62. 76 mit der linken, Nr. 32. 70 mit der rechten Hand; letzteres erscheint am seltensten. In mehreren dieser Fälle tritt die Exomis auf (s. o.), daneben Nr. 52 (cf. die Statue des Lat. Mus.) auch die Hirtentasche. Nr. 51 zeigt noch — in der Rechten des Hirten, nebst Stab — den Milcheimer (mulctrum)[2] sowie über dem Gewand des Hirten (Nr. 15. 21. 31? 33. 34. 63) den kurzen Mantel, während Nr. 70 ein vorne befestigter Schulterkragen (cf. Nr. 3? 6? 7. 23. 25. 26. 28. 30? 35. 36? 40. 73. 74. 75; Pelzkragen Nr. 60) — zum Zeichen jüngerer Herkunft der betr. Bilder (vgl. Roller I 276) — sichtbar ist.

Eine Abart und den Übergang zur folgenden Klasse bieten Nr. 1. 21. 27. 29? 33. 34. 35. 36? 37?, wo der Hirt mit Schaf auf Schulter und zweien zu seinen Füssen und mit der Syrinx in der Rechten erscheint, während Nr. 40 jene beiden Schafe fehlen. Das Schaf auf der Schulter wird mit der Linken gehalten.

III. Späterer Typus: Das Schaf auf der Schulter fehlt. Die Syrinx wird in der Rechten gehalten. Doch erscheinen Nr. 7. 26. 60.

---

[1] Die Haltung des rechten Armes entspricht äusserlich derjenigen bei den nebenstehenden Orantenfiguren, ohne einen weiteren Schluss auf die Bedeutung dieser Hirtendarstellung zuzulassen. Ein weiteres Beispiel für alternirendes Auftreten solcher Figuren bietet die Decke eines cub. in SS. Petri et Marc. (Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f. 1. III f. 1; hier aber der rechte Arm des Hirten herabgelassen, mit Syrinx?)

[2] (Vgl. *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* XXXIII f., S. 235. Roller I 286. RE. II 450 f. BAC 1892, p. 114.) Nr. 22 auf jeder Seite ein Milchgefäss (statt der Schafe), an deren linkem der Stab lehnt.

67. 80[a] (82) noch die beiden Schafe zu den Füssen des Hirten, während sie sonst (Nr. 64. 68? 69[b]) gleichfalls fehlen. Der Hirt hält Nr. 7. 26. 28. 59. 60 (Nr. 69[b] sitzend) in der Linken den Hirtenstab (vgl. RE. I 667 f. s. v.), das linke Bein hinter das rechte zurückstellend (Nr. 26. 41) oder überschlagend (Nr. 4. 67. 82. cf. 68. — 3. 20 der folgenden Gruppe), Nr. 20. 68 sowie 24? 70. 73. 74. 82 sich gleichfalls links auf das pedum stützend, welches öfters (Nr. 70. 73) in einen Knopf endigt.

IV. Der Hirt inmitten seiner Herde, die durch vier (Garr. tav. 91), acht (Nr. 20) oder sechs (Nr. 3. 19? 73. 74. 77. cf. 63) zu beiden Seiten in gleicher Anzahl verteilte Schafe (darunter zwei Widder Nr. 74) repräsentirt wird. Nr. 73 hält er — cf. 63, wo die Scene noch anderweitig unterbrochen wird[1] — das verlorene Schaf mit der Rechten auf der Schulter. Die unten stehenden Schafe sind teils mit Grasen beschäftigt, teils schauen sie zum Hirten auf. —

Was die beiden unten stehenden Schafe (sub II. III) anlangt, so ist ihre Vorderseite in der Regel der Mittelfigur zugewandt; ist sie von ihr ab- und nach aussen gewandt, so biegen sie wenigstens den Kopf zurück und zum Hirten empor. Dass das linksstehende Schaf nach aussen zu, das rechte nach innen zu schaut (Nr. 11), ist eine Seltenheit und stört die Symmetrie der Gruppirung. Abweichungen vom normalen Typus liegen auch vor, wo die Schafe (oder eins derselben) sitzend oder auch springend (Nr. 39? 25) erscheinen, während sie Nr. 23. 27. 41 in liegender Stellung verharren, Nr. 73 mit stelzartig langen Beinen, 70 mit langen buschigen Schwänzen u. s. w.

Die in der Regel vorhandenen (beiden) Bäume tragen Nr. 28 Früchte (desgl. Nr. 15, von roter Farbe), oder es sind auf ihnen Vögel sichtbar (Nr. 13. 14. 43? 47. 77). Ein förmliches Haus (Stall?) erscheint daneben nur Nr. 37? In grösserer Zahl (und weniger markirt) lassen Nr. 20. 36? 47. 64. 69. 73. cf. 63 Zeichnungen von Bäumen erkennen, die also den Hintergrund der Scene abgeben. Nr. 74 bemerkt man sogar „vier Hügel. In dem Felde darunter ist ein Blumengarten, den ein Holzgitter abschliesst."

---

[1] Durch je einen Mann (kopflos, zufolge Einbruchs eines Loculus), nach aussen zu laufend, wo von Felsen, die die Scene begrenzen, Wasser herabströmt, das sie mit den Händen auffangen. Die Darstellung hat die kühnsten Ausdeutungen erfahren (z. B. Becker, *Coem.* 82), ohne dass man der künstlerischen Freiheit gebührend Rechnung getragen hätte, für die man vielleicht einen Massstab gewinnt, wenn man das rechts in der betr. Nische angrenzende Bild s. o. sub $d_2$ Nr. 33 vergleicht; Sch., A. 341: „Die Komposition scheint sich an das Quellwunder anzulehnen, aber dann in einem Gedanken, wie Ps. 23, 2 (vgl. Jes. 12, 3; 43, 20; Apok. 21, 6) ausgedrückt ist, weiterzugehen."

Die Tunica des Hirten mit mehr (Nr. 73. 68) oder weniger langen Ärmeln ist mehrfach (Nr. 21. 23. 25. 34. 51. 64. 69) mit dem Clavus — in letzterem Falle von brauner Farbe — verziert und weist hier (Nr. 69) am unteren Saume und an der Brust vier Calliculae auf, Nr. 82 das sog. Svastica (Hakenkreuz; zweimal, am unteren Saume).[1] Die Calliculae erscheinen noch als Gewandverzierung Nr. 7. 26. 35. 38. 60. 70. 73.

Das Auftreten des Hirten ist in einzelnen Fällen ungelenk, meist aber doch beweglicher; der Kopf en face (mit leichter seitlicher Wendung Nr. 16. 73. 82), wie auch die ganze Gestalt nach vorne gerichtet ist, Nr. 15. 18. 28. 64 mehr schreitend. Die Lage der Vorderseite des Schafes auf der rechten oder der linken Schulter des Hirten alternirt etwa zu gleichen Teilen. —

Orantenfiguren in Hirtendarstellungen oder neben einer solchen bieten Nr. 8? 27. 39? 69. 75. 78 (hier unmittelbar hinter den Schafen zu Seiten des guten Hirten).

## $q_2$. Hirten- und Tierscenen.[2]

Hieher ist von den sub $q_1$ angeführten Fällen Nr. 69 zu ziehen, wo mehrere Hirten, zum Teil mit Schaf auf Schulter, zwischen Herden- und anderen Tieren sichtbar sind; ferner Darstellungen aus dem Vorraum in Domitillae (BAC 1865, p. 44) und der dort befindlichen Ampliatuskrypta (BAC 1881, tav. III f. cf. p. 59—62), wo in mehreren Feldern weidende oder ruhende Tiere erscheinen, und in einem derselben ein unbekleideter Hirt nebst drei Schafen (Lefort 13 f. Nr. 2). Eine umfänglichere Hirterscene weist das Lunettenbild eines arc. in Ostrianum auf (Parker Nr. 628: Roller I pl. XLVII, 1. Vgl. p. 288. Lefort 57 f. Nr. 61), wo zur Linken ein nur mit Schurz bekleideter sitzender Hirt ein Schaf zu melken im Begriff ist,[3] während rechts ein anderer, mit Fell bekleidet, das Schaf auf der Schulter trägt, es mit der Linken an den Vorderbeinen haltend und mit der Rechten auf den Stab gestützt; in der Mitte, zwischen zwei Bäumen, eine Orans. Schafe neben weiblichen Oranten zeigt ein Loculusstreifen in Domitillae, in dessen Mitte (Fig. 20 rechts) die Inschrift:

---

[1] s. noch beim Fossor Diogenes (**Fig. 34**), sowie bei einer Figur der Fischscene Garr. tav. 73, 2. Als Graffito auf Grabplatten häufiger. Über das auf indischen, kleinasiatischen, griechisch-römischen Denkmälern begegnende Zeichen vgl. BAC 1868, p. 89 ff. Sch., A. 267. Thomas, *The Indian Swastika and its Western Counterparts* im *Numismatic Chronicle* 1880, p. 18—48; pl. II. III.

[2] Vgl. Wiegand a. a. O. 37.

[3] Vgl. die Reliefstücke Roller I pl. XLII 3. 4. 7. XLIII 1.

IANVARIVS
COIVGI
FECIT

(Bosio 269: Ar. I 327 oben links: Garr. tav. 34, 1.) d'Agincourt V pl. VIII 3. Garr. tav. 36, 2. Parker Nr. 1816 [**Fig. 20**]: Roller I pl. XLVII 2. Wilpert Kbg. Taf. XXV 2. Vgl. S. 56 f. Lefort 62 Nr. 72.



Fig. 20. Weibliche Orans und Schaf im Coem. Domitillae.

Reminiscenzen aus Hirtenbildern (in der Form von grasenden oder ruhig stehenden Schafen) bietet z. B. noch der untere Rand des arc. s. o. sub $d_1$ Nr. 3 in Cyriacae (Aussenwand), wo hinter den beiden Schafen ein Gitter[1] sichtbar ist, sowie die rechte Seitenplatte vor dem Loculus in Priscillae s. o. sub $q_1$ Nr. 16, wo zwei Schafe, wie auf dem Bilde der linken Platte, neben einem Baume stehen.[2] Ander-

[1] Holzgitter s. sub c Nr. 14 ($q_1$ Nr. 69). $q_1$ Nr. 74.

[2] Vgl. das Bild über einer Thür der regio Liberiana in Callisti (de Rossi, R. S. III tav. XXXVI. cf. Lefort 73 Nr. 91). Ebenda, Balbinaregion, über einer Thüre zwei Hirsche „affrontés buvant l'eau qui coule d'une roche“ (Lefort 80 Nr. 103; cf. 75 Nr. 95 in Ostrianum).

weitige Baumzeichnungen neben Herdentieren verschiedener Art (Schaf, Ochse) und Haltung sieht man z. B. auf vier Feldern im Deckengemälde des cub. III (S. Call. Bosio) in Domitillae — vgl. das Deckengemälde in SS. Petri et Marcellini sub $q_1$ Nr. 41 —, eine vollständige Landschaft mit Haus, Menschen und Tieren in der Lunette des arc. an der linken Wand der sog. Nereuskrypta in Domitillae (Pératé 57 Fig. 28. Vgl. Lefort 16 Nr. 4).

Augenfällig sind die Beispiele wo zwei Schafe um einen Milcheimer oder mit einem solchen (am Stabe über dem Rücken) erscheinen,[1] oder wo sie (im Deckengemälde) als Pendants Orantenfiguren umgeben.[2] Auch in den vier Ecken eines Deckengemäldes, wo sonst Vögel oder anderer Zierrat begegnen, treten sie auf, z. B. in Priscillae, cub. III (Bosio) — in SS. Petri et Marc., cub. XII (Bosio) statt ihrer Ziegen —, ausserdem an beliebigen anderen Stellen (Lefort 58 Nr. 62. 90 Nr. 123); S. Sebastiani, cub. F, Mitte einer Lunette: zwischen anderen Figuren ein Lamm auf einem Hügel (RE. II 90. Vgl. Lefort 82 Nr. 108).

### r. Jahreszeiten.

1) Praetextati, cub. des Januarius (sogen. crypta quadrata). An den Gewölbeflächen in vier Feldern über einander (von unten nach oben) Rosen, Ähren, Weinranken mit Trauben,[3] Oliven, dazwischen flatternde oder im Neste befindliche Vögel; darunter, über den Nischen-

[1] 1) Callisti (Lucinae), cub Y, rechte Thürwand. de Rossi, R. S. I tav. (IX.) XII. Garr. tav. 1, 7. Roller I pl. XVII; 2) Domitillae, Nereuskrypta, linke Wand (Lefort 15 Nr. 4); 3) Ebenda, cub. III (S. Call. Bosio), zu beiden Seiten des Einganges Bosio 249: Ar. I 319: Garr. tav. 29, 1. Wilpert Kbg. Taf. XIX. Vgl. S. 44. Lefort 27 Nr. 16; 4) Haus auf dem Caelius (BAC 1890, p. 27); 5) Grabplatte Mus. Lateran. XIV 50; dagegen ist die Darstellung in den Ecken des Deckengemäldes von cub. IX (Bosio 363 etc.) in SS. Petri et Marc. nach Wilpert Kbg. Taf. XXVI 2. 2ª cf. S. 60 f. von dieser Gruppe überhaupt auszuschliessen (hier thatsächlich nur Milchgefäss mit Blattornament). Vgl. aber S. 36 f. (Viae Latinae).

[2] Ostrianum, cub. I (S. Agn. Bosio 445 etc.); pr. eccl. Nunt., cub. (Lefort 34 f. Nr. 24).

[3] Weinranken mit Trauben (und Putten dazwischen) begegnen z. B. an der (häufig abgebildeten) Decke der Eingangshalle von Domitillae (BAC 1865, p. 42 Nr. 1. cf. p. 34–6); in der Ampliatuskrypta ebenda; am arc. I (S. Call. Bosio). Vgl. die Stuccatur an der Gewölbedecke des cub. II Viae Latinae Bosio 311. Garr. tav. 405, 1. Marchi, *Monumenti* tav. XXII. Beispiele für ausgedehntere Verwertung des auf gleichzeitigen antiken Darstellungen beliebten Motivs (Einfuhr- und Kelterscenen) begegnen im 4. Jahrh.: Deckenstück in S. Costanza (Pératé p. 194; vgl. Sch., A. 224 f.); Sarkophage (Roller I pl. XLIV) etc. Eine (Wein)fuhre s. bereits in dem der gen. Kirche benachbarten Coem. Ostrianum, arc. II (S. Agn. Bosio 475: Ar. II 91: Garr. tav. 67, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 64).

bogen der vier Wände, unter Wiederkehr jener Motive, eine durch Putten ausgeführte Erntescene der jeweiligen Jahreszeit entsprechend



Fig. 21. Jahreszeiten (Nr. 1).

(Eingangswand: Frühling; links: Sommer [**Fig. 21**]; geradeaus: Herbst; rechts: Winter [**Fig. 22**]). BAC 1863, p. 3 (vgl. p. 5): Garr. tav. 37, 1



Fig. 22. Jahreszeiten (Nr. 1): Olivenernte.

(vgl. p. 44): Pératé p. 62 [**Fig. 21**]: Roller I pl. XIV 1. Garr. tav. 37, 2—4. Parker Nr. 615. 1822: Cbs. pl. I (cf. p. 82): Pératé p. 63 [**Fig. 22**]: Roller I pl. XIV 2. Vgl. p. 81 f. Lefort 24 Nr. 13.

2) Domitillae, cub. I (S. Call. Bosio), Decke der rechten Apsis. (In der Mitte die Darstellung s. o. sub $q_1$ Nr. 70.) Vgl. Parker Cbs. 71 f. Wilpert (RQS I 35.) Kbg. 57 f.

3) Pontiani, (nach Bosio's Tode aufgefundenes — ed. Severano p. 137 —) cub., vier Felder im Deckengemälde. Bosio 139: Ar. I 231: Garr. tav. 88, 1. d'Agincourt V pl. X 3. Wilpert Kbg. Taf. XXVIII 1a. 2a. Vgl. S. 69 f. Kirsch, RQS I 106 f.

## Zusammenfassung.

Die vier Jahreszeiten sind durch Erntescenen dargestellt, die den einzelnen unter ihnen charakteristisch sind (Rosenpflücken,[1] Ährenschneiden, Weinsammeln und -keltern, Olivenpflücken) und von vier

[1] Putten mit Blumenkörben s. noch in Jordanorum (Wilpert Kbg. Taf. VI); Ostrianum, cub. I (S. Agn. Bosio), innere Thürwand; Domitillae, Raum zur Rechten der Eingangshalle (Garr. tav. 20, 1—3. Parker Nr. 1820. 619. 620. Roller I pl. XXIX 1. 2. Sch., A. 319 Fig. 97 [**Fig. 23**]. Vgl. Lefort 33 Nr. 23),



Fig. 23. Psyche im Coem. Domitillae.

woselbst zweimal neben einer Psyche, welche im dritten Falle allein erscheint. Putten mit Guirlanden, ein — wie jenes und das folgende — sehr beliebtes Motiv auf gleichzeitigen antiken Darstellungen, s. z. B. *Mélanges d'arch. et d'hist.* III 1883, pl. V. VI (Sarkophag von Trier mit der vollständigen Darstellung der Noaharche). Putten beim Weinsammeln und -keltern s. o. S. 98 A. 3.

leichtbekleideten (und zum Teil leichtbeschwingten Nr. 2) Putten ausgeführt werden.[1] Diese erscheinen Nr. 2 mit einer anderen Scene unmittelbar verbunden.

## s. Maritimer Cyklus.

### $s_1$. Junge mit Fisch (Tobias?).

1) THRASONIS, neben der Darstellung s. o. sub c Nr. 3.

2) Ebenda, in dem Wandgemälde s. o. sub b Nr. 1, rechts unten. Garr. tav. 73, 2. Parker Nr. 1779: Roller II pl. LV 3. (2.) cf. p. 26 f. Marangoni, *Acta S. V.* 65. Garr. p. 79. Sch., A. St. 48 f. Lefort 49 f. Nr. 46.

*3) DOMITILLAE, cub. III (S. CALL. Bosio), Lunettenfeld am Deckengemälde der Apsis zur Rechten. Bosio 243: Ar. I 317 (unten): Garr. tav. 27: Roller I pl. XXXV. Vgl. Wilpert Kbg. 34 f. (zu Taf. XVII **2**). Garr. p. 32. Sch., A. St. 48.

### Zusammenfassung.

Ein unbekeideter Jüngling in schreitender Stellung hält in der Rechten (Nr. 2. 3; in der Linken Nr. 1) einen Fisch, an der linken Schulter einen Angelstock, oder eilt mit Shawl um den Lenden, ein Ruder über der linken Schulter haltend, auf einen in voller Kleidung befindlichen Mann zu, der nach dem Fische zu greifen scheint (Nr. 2; links schliesst sich eine weitere — rätselhafte — Scene an, rechts sieht man einen antiken Flussgott liegen).

[1] Man hat auch anderen Figuren die Bedeutung von Jahreszeiten nach Analogie heidnischer Darstellungen beilegen wollen; so den beiden antiken liegenden Figuren in CALLISTI, cub. a² (de Rossi, R. S. II tav. XXV 1. 2. Garr. tav. 13, 1. 2. Parker Nr. 1808. 1809: Roller I pl. XXIX 3. 4. cf. p. 179 f. Lefort 39 Nr. 32. — Vergl. d'Agincourt V pl. VI 16 cf. 9, aus einer heidnischen Grabkammer bei der Porta Pinciana: liegende Figuren, mit Harfen!) oder (in Vierzahl auftretenden) Köpfen in Deckengemälden (z. B. **Fig. 1** vgl. Wiegand a. a. O. 38 „Vier Jahreszeiten" sub 4). Dass man auf christlicher Seite einen derartigen Sinn mit solchen Stücken verband, erscheint nicht völlig ausgeschlossen, kann aber nicht mit Sicherheit behauptet werden. Der rein dekorative Zweck überwog in solchen Fällen unbefangener Übernahme von indifferenten Stücken des herkömmlichen (heidnischen) Wandschmucks. „Als Personifikationen der Jahreszeiten dienten im Altertum Horen oder Genien, welche durch die von ihnen dargebotenen Gaben oder vollzogenen Verrichtungen des näheren charakterisiert wurden. Die Horen sind in der christlichen Kunst vermieden" (Sch., A. 376. cf. Anm. 3; dazu d'Agincourt pl. V 5. W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae* II 21. 22. III 44).

### $s_2$. Fischfang.

1) Callisti, cub. $A_2$ (de Rossi), Mitte der linken Seitenwand, neben der Scene s. o. sub $d_2$ Nr. 30. (**Fig. 6.**) Vgl. Sch., A. St. S. 40 f. 45 f.

2) Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi), links an der linken Wand, neben der Scene s. u. sub t Nr. 4. R. S. II tav. XVI 5. Garr. tav. 7, 2. Sch., A. St. 38 Fig. 14. Vgl. S. 44—46. 49.

3) Domitillae, Eingangshalle, erste Nische an der linken Seite des Ganges, rechts (BAC 1865, p. 44. Garr. II p. 23).

### Zusammenfassung.

Ein leichtbekleideter (Nr. 1. 3) oder nackter (Nr. 2) Mann jugendlichen Aussehens, der auf einer Erhöhung am Ufer sitzt, ist damit beschäftigt, einen Fisch an einer Angelschnur aus dem Wasser zu ziehen.

---

Eine grössere Meeresscene mit Fischen, Barken u. s. w. bietet das oben sub $p_1$ Nr. 9 genannte Privatoratorium (unterhalb der dort angeführten Darstellung; BAC p. 50. Sch., A. 110); ein grösseres maritimes Genrebild, das wegen seiner reizvollen Ausführung nicht unerwähnt bleiben darf, eine Katakombe bei Cagliari auf Sardinien (BAC 1892, tav. VI—VIII. p. 140—4; s. o. S. 62 f.): hier sind in eine durch Putten sich abspielende Schifferscene u. a. Motive aus dem Jonascyklus verwebt, es begegnen zwei Schafe und am Ufer ein Gebäude (Laube?) mit Kuppelbedachung, von de Rossi l. c. für „un mausoleo sepulcrale“(?) gehalten. Gleichfalls von bunter Komposition, aber noch stärker im antiken Geiste gehalten ist ein Mosaik in S. Costanza (Pératé p. 191; vgl. Sch., A. 225 f.)

Ein Schifferbild in Pontiani s. (Bosio 137.) d'Agincourt V pl. X 2. Garr. tav. 88, 2. —

Einen häufigen Wandschmuck bilden einzelne Fische, nebst Körben etc. (s. vor allem das bekannte Doppelbild auf einem Loculusstreifen des cub. Y in Callisti-Lucinae. de Rossi, R. S. I tav. VIII. Garr. tav. 2, 1. Kraus, R. S. Taf. VIII 1), Delphine, Meerungeheuer (s. o. S. 61 f.) und dergleichen.

### $s_3$. Schiffbruch.

Callisti, cub. $A_2$ (de Rossi), Hinterwand, oben. R. S. II tav. XV 1: Roller I pl. XXVI 3: Sch., A. 168 Fig. 53 [**Fig. 24**]. Garr. tav. 5, 4: Sch., A. St. 25 Fig. 2. Vgl. S. 25 f. 61. Roller p. 152 f.[1]



Fig. 24. Schiffbruch.

### t. Taufakt.

1) (?)[2]SS. Petri et Marcellini, cub. 54 (des Planes bei Bosio) Feld an der Decke. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 1. (III f., 1.) Vgl. S. 6 f.

2) Callisti (Lucinae), cub. X (de Rossi), über dem Thüreingang. R. S. I tav. XIV. Garr. tav. 1, 2. Roller I pl. (XVII.) XVIII 1. Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi* Taf. I Fig. 1. Vgl. S. 3 f. Becker, *Coem.* 85. Schultze, A. St. 55 f. *Die Katakomben* 313.

3) Ebenda, cub. $A_2$ (de Rossi), Hinterwand. R. S. II tav. XV 6. Roller I pl. XXIV 4: Sch., A. 365 Fig. 113. Garr. tav. 5, 3. (Strzygowski a. a. O. Taf. I Fig. 2.) Sch., A. St. 26 Fig. 3. Vgl. S. 56.

4) Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi), linke Wand, Mitte links. R. S. II

---

[1] Die Halbfigur oben links in dem gürtelähnlichen Nimbus(?) findet ihre Analogie in einer Sarkophagdarstellung der Jonasscene (Roller I pl. XXXVIII 1. Vgl. p. 253 A. 3. Piper, *Mythologie der christlichen Kunst* II 417 f.), wo jedoch nicht wie hier eine rettende Funktion ausgeübt wird, und rechts daneben eine andere, geflügelte Figur, die den Wind personificirt, erscheint. Vgl. den Engel (Gott?) in der Scene des Gesetzesempfanges durch Moses an der Kassette von Brescia (Westwood l. c. 35 sub 5). Eine gewisse Ähnlichkeit bieten auch die Doppeldarstellungen von Sonne und Mond, z. B. auf einer Lampe (Roller I pl. XXVIII 3), neben einem Kreuze (Strzygowski, *Byz. Denkmäler* I 35) oder in (früh)mittelalterlichen Kreuzigungsbildern (z. B. Massmann, *Der Egsterstein in Westfalen* Taf. I).

[2] Der (betende) Gestus der kleinen Figur in dem sehr verblichenen Gemälde erinnert an die Haltung gewisser Figuren der Heilungsscenen (s. sub $l_2$ Nr. 2).

tav. XVI 5 [**Fig. 25**]. Garr. tav. 7, 2. Roller I pl. XXIV 5. (Strzygowski a. a. O. Taf. I Fig. 3.) Sch., A. St. 38 Fig. 14. Vgl. S. 55 f.

### Zusammenfassung.

Ein (bis an die Waden Nr. 3) im Wasser stehender Knabe, völlig unbekleidet, wird mit Auflegung der Rechten von einem dabei stehenden jugendlich bartlosem Manne, der mit Schurz (Nr. 4) angethan oder vollständig bekleidet (Nr. 3: trägt in der Linken eine Art Rolle; vgl. den stehenden Mann an der rechten Thürwand. de Rossi l. c. 9. Sch.,



Fig. 25. Taufe (Nr. 4).

A. St. 27 Fig. 6) ist, getauft (Nr. 3. 4). Nr. 1. 2 zeigen über der Scene eine Taube; im letzteren Falle hat der Täufling das Knabenalter überschritten und ist im Begriff, an der ihm dargebotenen Rechten eines auf einem schmalen Stück Landes stehenden Mannes in Tunica exomis aus dem Wasser emporzusteigen.

### u. Mahle und Gelage.[1]

### $u_1$. Kleinere Mahlscenen.

1) SS. Petri et Marcellini, cub. s. o. sub $q_1$ Nr. 41, linke Wand. Garr. tav. 56, 4. Vgl. p. 60. Lefort 64 f. Nr. 77.

2) Callisti, cub. $A_3$ (de Rossi), Mittelwand links. R. S. II tav. XVI 1. Garr. tav. 7, 4. Parker Cbs. pl. V, 2: Nr. 1805 [**Fig. 26**]: Roller I pl. XXV 2. Kraus, R. S. Taf. VIII 3. Sch., A. St. 39 Fig. 15. Vgl. S. 86 ff. Becker, *Coem.* 95. Dobbert, *Repert. f. Kunstwiss.* 1890, S. 369 ff.

[1] Vgl. Parker Cbs. p. 105—8. de Rossi, BAC 1882. p. 111—30. Lefort p. 143—58. Roller I 65—8. 139 ff. II 10 ff. Dobbert a. a. O. 281 ff. 363 ff. 423 ff.

3) Domitillae, Wand im Hintergrunde des Ganges hinter dem Vorraum. BAC 1865, p. 42 Nr. 3 (vgl. p. 44—6). Garr. tav. 19, 4. Roller I pl. XII 5. Vgl. p. 65. Sch., A. St. 91 A. 1.

## Zusammenfassung.

Ein (Nr. 1) oder zwei (Nr. 2. 3; beide Male offenbar Mann und Frau) Personen sitzen (Nr. 1. 3; in letzterem Falle auf einem subsellium; ein von rechts herankommender — bärtiger? — Sklave trägt ihnen auf)



Fig. 26. Christliches Mahl (Nr. 2).

an einem dreifüssigen Tische, der sogen. delphica (Marquardt, *Das Privatleben der Römer* 320), auf welchem Speisen (Brod und Fisch?) sichtbar sind, zum einfachen Mahl. Nr. 2 wird das dem Mahle vorhergehende (christliche) Gebet durch die Stellung der Frau ausdrücklich charakterisirt.

## $u_2$. Mahl- und Trinkscenen am Sigma.

1) Ostrianum, cub. III (S. Agnetis Bosio), arc. der rechten Wand, linkes Feld der Lunette, s. o. sub n Nr. 1 (nebst Anm.).

2) SS. Petri et Marcellini, cub. VI (Bosio), „über dem Eingange zur Kammer." Bosio 349: Ar. II 35: Garr. tav. 45, 1. Vgl. Wilpert Kbg. 60. Lefort 45 f. Nr. 41.

3) Ebenda, cub. VII (Bosio), unten an der Hinterwand. Bosio 355: Ar. II 36: Garr. tav. 47, 1. (Vgl. Lefort 146. Wilpert Kbg. 60.)[1]

4) Ebenda, über dem arc. III (Bosio) an der Frontwand. Bosio 395: Ar. II 49 (unten): Garr. tav. 57, 2: Roller II pl. LIV 1. Vgl. Wilpert's (Kbg. 62) Kritik jener gänzlich misslungenen Kopie, die z. B. gegen Lefort's (p. 145 f.) gewagte Folgerungen betreffend den Inhalt der Darstellung zu halten ist.

5) Ebenda, arc. I (Bosio), Hauptfeld der Lunette. Bosio 391: Ar. II 49. d'Agincourt V pl. VI, 5. BAC 1882, tav. III. Garr. tav. 56, 1.




Fig. 27. Grössere Mahlscene (Nr. 6).

Parker Nr. 2117: Cbs. pl. XVII: Roller II pl. LIII 1. Vgl. Graves bei Parker Cbs. 195 f. Lefort 65 f. Nr. 78. Wilpert Kbg. 62. —

Aufschrift links: rechts:

IRENE DA AGAPE
CALDA MISCE·MI

6) Ebenda, arc. der Hinterwand eines cub., welches in der Nähe des arc. I (s. Nr. 5) liegt, Lunette. Garr. tav. 56, 5. BAC 1882, tav. IV [**Fig. 27**]. Parker Nr. 2118: Roller II pl. LIII 2. Vgl. Graves bei Parker Cbs. 196. Lefort 65 Nr. 77.

7) Ebenda, arc. eines cub. zur Rechten der Hauptgalerie derselben Gegend, Lunette. BAC 1882, tav. V. Vgl. p. 116. Lefort 66 Nr. 79. —

[1] Das Bild ist von einigen Archäologen fälschlich als Darstellung des Hochzeitsmahles zu Kana angesehen worden. Dieser biblische Gegenstand begegnet aber erst innerhalb der Sarkophagskulptur, und zwar in Form einer Wasserverwandlung, die von Jesus mit dem Stabe, entsprechend der Brotvermehrung, vollzogen wird.

Aufschrift links: rechts:

AGAPE IRENE
DACA MISCE
LDA

8) Ebenda, arc. eines cub., welches dem vorhergehenden (beim Fortgehen in der Galerie) bald zur Linken folgt. BAC 1882, tav. VI. Vgl. p. 116. Lefort 67 Nr. 80. —

Aufschrift links: rechts:

AGAPE IREN(E)
(POR)GECALDA MISCE

9) [1]Ebenda, cub. zur Linken beim weiteren Fortgange in der Galerie, arc. (im Fond), Lunette (BAC 1882, p. 116. cf. (?) Lefort 67 Nr. 81).

10) (?) Ebenda, Lunette eines arc. in einem cub., nach Lefort 68 Nr. 82 (freilich nur „quelques têtes“ sichtbar).

## Zusammenfassung.

Man sieht an einem spätrömischen Polster in Halbkreisform (sigma, stibadium, accubitum) mehrere Personen, mindestens zwei (Nr. 2: Mann und Frau, denen von rechts her ein Mädchen sich nähert, das eine purpurgestreifte Tunica und langes, aufgelöstes Haar hat, während links ein Knabe mit Becher(?) sichtbar ist, ferner Frau mit Kind?), zum Mahle (Nr. 1, wo vier weibliche Figuren) oder Trinken beim Nachtisch (vgl. Marquardt a. a. O. S. 331; so Nr. 2. 5—8) oder zu blossem Trinkgelage (commissatio) mit echt antikem Habitus (Nr. 3?, wo besonders lebhafte Haltung der Personen beiderlei Geschlechts und auffallend grosse Mischkrüge; vgl. Marquardt 331 ff.; zu dem ῥυτόν in der Hand der einen Figur die Abbildung bei Baumeister, *Denkmäler* I 366 Fig. 392) gelagert. Nr. 5—8. (9? 10?) stechen, einander benachbart in demselben Coemeterium, durch Gemeinsamkeit der wichtigsten Züge der Darstellung sowie gleiche Beischriften über dem Bilde (zu „calda“ vgl. Marquardt S. 332 f. und die Abbildung des Bronzegefässes bei Overbeck, *Pompeji*[4] S. 443 Fig. 240) hervor. Jene Beischriften gelten für die beiden dienenden weiblichen Personen (Irene und Agape), welche, in lose Tunica gekleidet, den Platz an den Endpunkten des Sigma (Nr. 5. 6, wo die Figur links deutlich auf einem Stuhle sitzt; vgl. Marquardt S. 301. 308) oder vor demselben (Nr. 7. 8) einnehmen, in der Regel

[1] Undeutlich.

mit vorgestreckter Rechten (Nr. 1. Irene Nr. 2) oder in der hochgehaltenen Rechten einen Becher haltend (Agape Nr. 6. Irene Nr. 8. cf. 7). Vor dem Sigma sieht man bei Nr. 5. 7 noch einen aufwartenden Knaben, im ersteren Falle gleichfalls mit Becher in der erhobenen Rechten, und in der Mitte des Halbkreises einen Dreifuss (delphica), auf welchem sich (neben anderem, s. Nr. 5) ein Fisch befindet, und neben welchem Nr. 5 links noch eine Amphora sichtbar ist. Die bewegte Haltung der am Sigma gelagerten Personen (drei männliche Nr. 5; desgl. Nr. 6. 8, aber Nr. 6, neben der Mittelfigur je ein Kind; fünf Personen, unter denen eine weibliche Nr. 7; über die Zulassung von Frauen und Kindern beim Mahl in spätrömischer Zeit vgl. Marquardt a. a. O. 300 f. 339) deutet auf eifrige Beschäftigung beim Mahl. Das Ganze trägt, wie Schultze, A. St. 9 mit Recht betont, den Charakter „köstlicher Naivetät und heiterer Fröhlichkeit", ohne eine Spur zu zeigen „von dem Schatten trüben Abschiedsschmerzes".

### $u_3$. Mahlscenen am Sigma (*ἐπτάκλινον*) mit vorgesetzten Körben.

1) Thrasonis, cub. I (S. Priscillae Bosio), arc. der Hinterwand, rechts in der Lunette. Bosio 495: Ar. II 113: Garr. tav. 68, 1. Wilpert Kbg. Taf. XV 2 (alte Zeichnung; nach S. 29 „der gedruckten vorzuziehen"). 1 („Skizze", d. h. Konjektur Wilpert's).

2) Priscillae, sog. cappella greca, „zwischen der Decke und den drei Nischen" gegenüber dem Eingange (Wilpert, RQS 1894 S. 125 f.).

3) Ostrianum, cub. I (S. Agn. Bosio), arc. der Hinterwand, Bogen und Lunette. Bosio 447: Ar. II 83: 313: Garr. tav. 60, 2: Schultze, *Die Katakomben* 135. Vgl. (Lefort 147 f. Parker Cbs. 98 sub 3.) Wilpert Kbg. 62 f.

4) Callisti, cub. $A_2$ (de Rossi), linke Seitenwand, rechts. R. S. II tav. XV 4. Garr. tav. 5, 2. Sch., A. St. 24 Fig. 1. Vgl. S. 24 f. —

Ebenda, über der Hinterwand: Dreifuss (mit Fisch und zwei Broten), neben welchem 7 Körbe stehen, was von Schultze a. a. O. 55 mit Recht als „eine verkürzte Wiederholung des grösseren Gemäldes" angesehen wird: de Rossi R. S. II tav. XV 2. Garr. tav. 4, 3. Kraus, R. S. Taf. VIII 2. Sch., A. St. 29 Fig. 8. Vgl. Achelis, *Das Symbol des Fisches* 87 f.

5) Ebenda, cub. $A_1$ (de Rossi), Mittelbild der Hinterwand. R. S. II tav. XVI 2: Englische R. S. II pl. XVII [**Fig. 28**]. Garr. tav. 7, 4. Parker Nr. 1804: Cbs., pl. IV: Roller I pl. XXV 3. Sch., A. St. 39 Fig. 15. Vgl. S. 30.

6) Ebenda, cub. $A_5$ (de Rossi), linke Wand. R. S. II tav. (XII.) XVIII 5: Sch., A. 173 Fig. 55. Garr. tav. 8, 4. Sch., A. St. 45 Fig. 19. Vgl. S. 32.

7) Ebenda, cub. $A_6$ (de Rossi), rechte Seitenwand. R. S. II tav. XIV (unten). Garr. tav. 9, 3. Sch., A. St. 44 Fig. 18. Vgl. S. 32.

## Zusammenfassung.

Ausser den sieben Figuren am Sigma, unter denen bei Nr. 2 „eine verhüllte Frau sich befindet",[1] während bei Nr. 3 „zwei Frauen (die erste Figur links und die in der Mitte)" zu erkennen sind, sieht man keine andere (etwa dienende) Person. Der Eifer der Beteiligung am Mahle tritt besonders in der Lebhaftigkeit der Armbewegungen Nr. 4



Fig. 28. Mahl als Reminiscenz an das Speisungswunder (Nr. 5).

hervor, wo die Speisenden auffälliger Weise unbekleidet erscheinen. Vor dem Polster liegen zwei (Nr. 1? 3. 4. 5) oder drei (Nr. 7?) Fische auf ebenso vielen Tellern, oder auch auf einem Teller vereinigt (zwei Nr. 2; drei Nr. 6?), und daneben — gleichfalls auf einem Teller (Nr. 2; dazu erscheint „ein doppeltgehenkelter Pokal") — fünf Brote (7? Nr. 1). Zu unterst stehen — bei Nr. 3 in der Lunette des betr. Arkosolium neben zwei Krügen — sieben (Nr. 1. 2. 3. 4?) oder acht (Nr. 4? 6; zu gleichen Teilen auf beiden Seiten Nr. 5) oder zwölf (je sechs an beiden Enden des Sigma Nr. 7) Körbe mit Broten.

[1] Hier „sitzt der Mann an der äussersten Linken nicht hinter, sondern vor dem Speisetische und ist im Begriff, mit den vorgestreckten Händen einen runden, brodähnlichen Gegenstand zu brechen" (was Wilpert für „die *fractio panis*, also die der heiligen Communion vorausgehende Handlung des eucharistischen Opfers" erklärt!?).

### v. Verhör und Märtyrerscenen.

Hieher ist mit aller Wahrscheinlichkeit die Darstellung links im Bogen des arc. $Dd_3$ (de Rossi) in Callisti zu ziehen, die von den Archäologen als Scene des Verhörs eines Christen (vor dem Kaiser?),

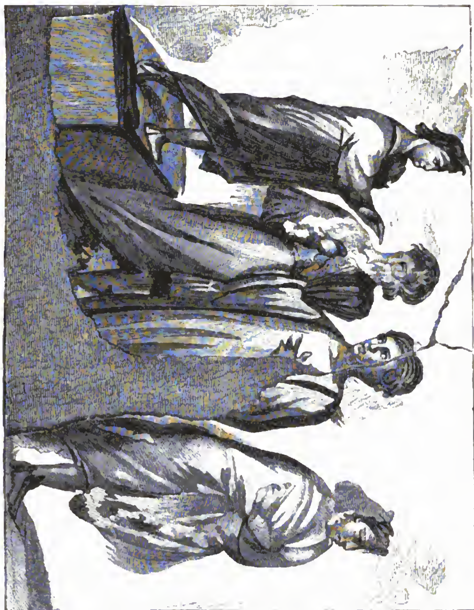


Fig. 29. Märtyrerverhör.

von de Rossi, R. S. II 219 speciell als „il primitivo monumento dei santi Calocero e Partenio“ (?) aufgefasst, von Schultze (*Christl. Kunstblatt* 1879, S. 180 ff. *Die Katak.* 141 f. 323 f. *Arch.* 354 A. 3. 363) dagegen auf Act. 13, 6 ff. (?) gedeutet wird. R. S. II tav. XXI. Garr. tav. 16, 3. (4 f.) Kraus, *Die christl. Kunst* etc., zu S. 101 [**Fig. 29**]. Roller I pl. XXVII 1. Vgl. p. 161 f. Lefort 51 f. Nr. 49. —

Eine **Hinrichtungsscene** stark realistischen Gepräges bietet das abstossende Bild des christlichen Hauses auf dem Caelius, auf welchem man über drei knienden (weiblichen?) Gestalten, deren Augen verbunden sind, die Unterkörper zweier über ihnen mit dem Beil beschäftigten Henker gewahrt (RQS II Taf. VI. Vgl. S. 145).

## w. Oranten.

### $w_1$. Einzelne Oranten in gesonderten Darstellungen.

Es ist bekannt, wie häufig sich an hervorragenden und an nicht hervorragenden Stellen der Wand- und Deckenflächen in den Katakomben (Ganz)figuren in verschiedener Gewandung als Oranten, d. h. in der bei den alten Christen üblichen Gebetsstellung der seitwärts emporgehaltenen Arme befinden. Es sind in der Mehrzahl weibliche Gestalten (von Jungfrauen und Matronen), hie und da auch männliche, und selbst Kinder, die, zunächst in vereinzelter Stellung, auf den Seitenfeldern der Deckengemälde, auf der Lunette oder den Bogenfeldern der Arkosolien, (rechts und links) neben diesen, oder sonst an den Wänden der Grabkammern, z. B. der Eingangswand derselben,[1] meist in ungegürteter Tunica (Dalmatica) und — wenigstens die weiblichen — „immer beschuht" (Wilpert, *Die gottgew. Jungfr.* 70), begegnen. Nicht selten erscheinen sie auf Feldern, denen in der Anlage des Wandschmuckes andere mit biblischen Darstellungen entsprechen.[2] Anderwärts dienen sie dazu, als Postamentfiguren (zwischen zwei Schafen, s. o. S. 98 A. 2) den Zwischenraum zwischen den Feldern der Deckengemälde oder deren Ecken auszufüllen; so sieht man z. B. in PRISCILLAE cub. VI (Bosio) vier weibliche Oranten nach den Ecken des Deckengemäldes hin auf einem durch Arabesken unterstütztem Postamente stehen, und ebenso deren zwei mit zwei männlichen Oranten alternirend an gleicher Stelle noch in SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. VI. XIII (Bosio). 49 (des Planes von Bosio, vgl. Lefort 44 Nr. 39). 1882 entdecktes cub. (Lefort 38

---

[1] SS. PETRI ET MARC., cub. XII (Bosio), zu beiden Seiten der Thür je ein männlicher Orans, bartlos; gegenüber zwei Oranten (die zur Rechten ganz zerstört), über denen man las: HAIO BOPA (= Heliodora), m. a. W.: „Der Maler hatte die gleiche Figur, das Bild der Verstorbenen, aus symmetrischen Rücksichten verdoppelt" (Wilpert Kbg. 61). Oranten an der Wand (aussen am Eingange) in der Galerie s. Lefort 37 Nr. 28.

[2] Decke eines cub. in S. HERMETIS (BAC 1894, tav. V f.) und SS. PETRI ET MARC., cub. X Bosio (Lefort 38 Nr. 29): weibliche Oranten mit Kopfschleier; männliche Figur: cub. in CALLISTI (Garr. tav. 1, 1).

Nr. 29), während CALLISTI (LUCINAE), cub. Y (s. **Fig. 1**) zwei weibliche Oranten in der gleichen Art mit zwei (guten) Hirten (q, Nr. 52) alterniren, was bei cub. 54 (des Planes Bosio's) von SS. PETRI ET MARC. zwischen zwei männlichen Oranten und zwei guten Hirten, und zwar auf eigenen Eckfeldern (Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f. III f. 1. Vgl. S. 7)



Fig. 30. Weibliche Orans im Coem. Thrasonis.

der Fall ist. Die Anlehnung der in derartigen Dispositionen hervortretenden Form des Wand- oder Deckenschmuckes an gleichzeitige heidnische Vorbilder (vgl. Sch., A. St. 180) hätte Liell (S. 121 ff.) besser nicht geleugnet.

Brustbilder weiblicher Oranten finden sich z. B. in DOMITILLAE, an dem Loculus s. o. sub a Nr. 11, Mitte: Orans aus einem

Rahmen[1] — nicht „geöffnetem Fenster“ (Wilpert Kbg. 50. Taf. XXIV, 1) — schauend; ferner OSTRIANUM, cub. V (S. AGN. Bosio), Arkosollunette (Bogen links: weibliche Orans; rechts: bärtiger Orans; oben: Jünglingsportrait) Bosio 471: Ar. II 89: Garr. tav. 66, 1. d'Agincourt V pl. XI 8. de Rossi, *Immagine* tav. VI. Parker Nr. 627 A: Roller II pl. LXXV 1. (2: Sch., A. 364 Fig. 112.) Liell Taf. VI. Vgl. (S. 333 ff. Lefort 74 Nr. 94.) Sch., A. St. 185 ff.: das berühmte Pseudo-Marienbild, auf welchem eine Frau von echt römischem Typus einen Knaben vor sich hält, dessen Kopf und Gesichtsausdruck gleichfalls sehr realistisch gehalten ist. Rechts und links vom Haupte der Frau je ein Monogramm. —

Besonders erwähnt seien noch die wegen ihrer prächtigen Kleidung und hervorragenden Stellung (links und rechts neben über einander liegenden Loculi einer Galerie in THRASONIS, die nach ihnen benannt ist) ins Auge stechenden beiden weiblichen Oranten d'Agincourt V pl. VIII (1.) 2. Parker Nr. 1775. 1774 [**Fig. 30**] (vgl. Cbs. 113): Roller I pl. XLVI 2. 3: ein Paar echt römischer Frauengestalten, von denen die links befindliche leider nebst den Malereien auf dem unteren Loculusstreifen, wo u. a. ein charakteristischer weiblicher Portraitkopf (Parker Nr. 1751. 1752) vorhanden war, seit 1872/73 von roher Hand zerstört ist (Roller p. 286. Vgl. Lefort 62 Nr. 73).

### $w_2$. Einzelne Oranten in andern Bildern:

α) neben (gutem) Hirten s. dort $q_1$ Nr. 27. 39? 76. 78.; vgl. sub $q_2$ (Sarkophagskulpturen, z. B. Roller I pl. XLII 2. XLIII 1. XLIX 2. 3. *Mélanges d'arch. et d'hist.* III 1883, pl. III);

β) neben einer jugendlichen sitzenden Figur (mit Nimbus, Christus?) s. o. sub $p_4$ Nr. 2 Anm.;

γ) neben einer anderen weiblichen Figur: DOMITILLAE, arc. unterhalb der Apsis der Petronillabasilika, Lunette rechts, in folgender Anordnung (BAC 1875, tav. I. II):

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| VENERAN | | PETR | | O |
| DA (DEP) | Weibl. | NEL | Weibl. | LA |
| VII·IDVS·IA | Figur | MART | Fi- | Codicill |
| NVARI | (Orans). | | gur. | mit flatterndem |
| AS | | | | Bande. |
| | | | | Scrinium |
| | | | | mit Rollen. |

[1] „Charakteristisch durch die geöffneten Flügelthüren“; vgl. Bilder in Pompeji u. s. w. An die Umrahmung erinnert eine einfache Linie am Bilde einer Orans auf einer Grabplatte aus San Lorenzo fuori, Chiostro, rechts neben der In-

δ) zwischen anderen Gruppen, mit diesen in näherem Zusammenhange stehend: Priscillae, cub. V (Bosio), Lunette oben an der Hinterwand. Bosio 549: Ar. II 139: Garr. tav. 78, 1. Parker (Cbs. pl. VI 2:) Nr. 1470: Roller II pl. LXX 1. Wilpert Kbg. Taf. IX. *Die gottgew. Jungfrauen* Taf. I[1] [**Fig. 31**]. Vgl. S. 60 f. Kbg. 20 f. Roller II 153—5.

Die Kleidung der links in der Gruppe befindlichen Jungfrau, die Paenula des sitzenden Mannes (Bischofs) und der Gegenstand, den jene in den Händen hält, ist von gelblicher, die Kleidung des dahinter stehenden Jünglings von grünlicher Farbe; Dalmatica der die Mitte und Vorderseite der Darstellung einnehmenden Person rotbraun (purpurn), mit hellem Kopfschleier, das Gewand der rechts Befindlichen hellblau schimmernd, die beiden Sessel (cathedrae) violett umhüllt. Wilpert konstatirt, dass „alle niedriges Schuhwerk tragen" (a. a. O. 61); „in den Händen des Jünglings



Fig. 31. Kirchlicher Akt mit Darstellungen aus dem Leben.

erkannte" er „ein mit der Halsöffnung nach unten gekehrtes Gewandstück, eine Tunica von weisser Farbe, die mit zwei breiten Purpurstreifen verziert ist" (60). „Der Gegenstand, den die Unverschleierte hält, kann auch eine geöffnete Schriftrolle sein" (63; er wird von Augenzeugen sogar in der Regel dafür angesehen).

## w₃. Gruppenbilder von Oranten.

1) Thrasonis, Wandgemälde s. o. sub b Nr. 1: Vater mit zwei Kindern.

---

schrift: SYNTROPENI IN PACE
BENEMERENTI
Vgl. Mus. Lat. XVI 28. XIV 46" (Achelis).

[1] Ausgezeichnete Nachbildung, als die beste aller vorhandenen Abbildungen von Katakombengemälden bezeichnet. — Eine einzelne Figur daraus (die rechts sitzende junge Frau mit Kind) s. bei Liell 331 Fig. 65

2) Priscillae, links neben dem Loculus s. o. sub $q_1$ Nr. 15: Knabe, Mann, Frau (als „heilige Familie“ gedeutet).

3) Ebenda, mittleres Dipinto der Loculusplatte s. o. sub $q_1$ Nr. 16: Mutter mit fünf Söhnen, wovon drei in zarterem Alter. Sie strecken die Hände zu ihr aus. (Nach de Rossi „affectuosa accoglienza dei figliuoli premorti alla loro madre ricongiunti nell' eterna vita“ BAC 1892, p. 108. 120).

4) Callisti, Soterisregion, verschollenes arc. s. o. sub $g_1$ Nr. 2, Lunette: Frau, Mann, Knabe. (Vgl. Wilpert Kbg. 24 f.)

5) Ebenda, über einem arc. im sog. cub. der fünf Heiligen, (Oranten, — drei weibliche Figuren, darunter eine jüngere, und zwei Knaben —, von Blumengezweig und flatternden Vögeln umgeben), deren Namen (DIONYSAS, NEMESI, PROCOPI, ELIODORA, ZOAE) unter Hinzufügung eines IN PACE beigemerkt sind (unten links noch: ARCADIA PACE). de Rossi, R. S. III tav. I f. (tav. III: Sch., A. 174 Fig. 56 Brustbild der Dionysas).

6) Ebenda, halbzerstörte Lunette eines arc.: Reste von 5—6 Figuren. de Rossi, R. S. III tav. VI 2.

## $w_4$. Sogenannte Einführungsscenen.

1) (?)[1] Priscillae, sog. cappella greca, rechte Wand. Garr. tav. 80, 2. Vgl. Parker Cbs. 115. Lefort 19 Nr. 9.

2) Ostrianum, cub. „de Suzanne“, arc., Lunette (Lefort 59 Nr. 64: nach L. eben Susannadarstellung).

3) Cyriacae, arc., Lunette. Bosio 405: Ar. II 57: Garr. tav. 59, 1.

*4) Ebenda, unterhalb des arc. s. o. sub n Nr. 2 (BAC 1863, p. 78 f. 1864, p. 35. Lefort 83 Nr. 109. Wilpert, *Die gottgew. Jungfrauen* 74 f. 76 A. 1).

5) SS. Petri et Marcellini, cub. XIII (Bosio): arc. der Hinterwand, Lunette. Bosio 381: Ar. II 45: Garr. tav. 53, 2. Parker Nr. 2115: Roller I pl. L 2. (Vgl. p. 296 f.) Pératé p. 110 [**Fig. 32**].

6) Ebenda, cub. XIV (Bosio), Eingangswand rechts oben. Bosio 389: Ar. II 47: Garr. tav. 55, 2: Roller I pl. L 1. (Vgl. p. 296.)

7) (?) Callisti, Balbinaregion, arc. s. o. sub $g_2$ Nr. 15, Lunette (BAC 1867, p. 5. Lefort 73 Nr. 92).

8) (?) Domitillae, arc. s. o. sub $p_1$ Nr. 5, Lunette (Marangoni, *Acta S. V.* p. 40. BAC 1877, p. 131. Lefort 89 Nr. 121).

[1] Über die drei zusammengehörigen Darstellungen dieses Raumes s. u. sub y.

9) S. THECLAE, cub. s. o. sub $d_2$ Nr. 46, arc. der rechten Wand, Lunette (Armellini, RQS IV 267: „unten neben der Orans der Kopf eines Kindleins sichtbar . . , dessen Mutter wir höchst wahrscheinlich in der Orans erkennen müssen").

### Zusammenfassung.

In der Mitte des Bildes sieht man eine Orans, der auf jeder Seite ein Mann (jugendlich) in Tunica und Pallium zugewandt ist, und zwar in lebhaft zuschreitender Bewegung und mit vorgestreckter Rechten;



Fig. 32. Einführung einer Verstorbenen ins Paradies (Nr. 5).

dazwischen befindet sich auf jeder Seite ein Baum (Nr. 2. 5). Nr. 3? 6? fehlt ein solcher, und sind die beiden Aussenstehenden nahe herangetreten an die Mittelfigur, über deren Haupte sie den ihr zugekehrten der beiden Arme halten, während sie den anderen vorstrecken. Nr. 4 sieht man zwei von der Orans weiter ab stehende Jünglinge einen Vorhang zurückziehen.

### x. Scenen aus dem häuslichen- und Berufsleben. Fossoren.

Brustbilder von Verstorbenen s. o. S. 112 f; ferner Garr. tav. 14. 29, 5.[1] 32, 2.[2] 33, 2.[3] 66, 1. 2.

[1] Männliches Brustbild in DOMITILLAE, cub. IV (S. CALL. Bosio), Mitte der Decke; nach traditioneller Auslegung Brustbild Christi, s. dagegen Wilpert Kbg. 58 f.

[2] Von der Lunette des „arcosolio del cardinale" (S. CALL. Bosio 263: Ar. I 323) in DOMITILLAE, welches nach dem roten Gewande der männlichen (? weiblichen Pératé 47 Fig. 19. Lefort 73 f. Nr. 93) Portraitfigur diesen Namen erhalten hat. Parker Nr. 1609. Vgl. Wilpert Kbg. 52.

[3] Nach Wilpert Kbg. 53 „sehr verwischtes und verblichenes Brustbild eines Mannes."

Häusliche und Familienscenen: *α*) s. die Mahlscenen sub $u_1$. $u_2$.

*β*) CALLISTI, cub. $A_3$ (de Rossi), Thürwand rechts, schräg gegenüber der Mahlscene $u_1$ Nr. 2, mit deren Figuren in Gewandschnitt und Gesichtsausdruck die Figuren der vorliegenden Scene (nach Parker's Photographien) eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweisen. R. S. II tav. XVII 1. Garr. tav. 7, 5. Parker Nr. 1801: Roller I pl. XXIV 8. Sch., A. St. 40 f. Fig. 16 f. Vgl. S. 31. 94 f. Roller p. 136 f.

Man sieht rechts unterhalb einer sitzenden männlichen Figur, die in einem aufgerollten Volumen zu lesen scheint, eine weibliche im Begriff, mit Eimer (am Bande) aus einem Brunnen zu schöpfen, welcher überfliesst.

*γ*) PRISCILLAE, rechts über dem Loculus s. o. sub $q_1$ Nr. 15, in rechtsseitlicher (!) Stellung (s. die Photographie einer Zeichnung Mariani's: Roller I pl. XV 1). Wilpert Kbg. Taf. XXVII. de Rossi, *Immagine* tav. I. BAC 1865, p. 27. Garr. tav. 81, 2. Kraus, R. S. Taf. IV 1. Parker Nr. 1467: Cbs. pl. II 2: Roller I pl. XV 2. Sch., A. 329 Fig. 100. Vgl. BAC p. 26 f. 30 f. 1880, p. 20—3. von Lehner a. a. O. 286 f. Becker, *Coem.* 107 f. Roller p. 87 f. DCA II 1149. Sch., A. St. 188 f. Liell 316 ff. Wilpert Kbg. 66 f.: das Sternbild (s. o. 65 sub 3, Anm. 1).[1]

*δ*) Ebenda, cub. IV (Bosio), Mitte der Decke. Bosio 541: Ar. II 137: Garr. tav. 75, 1. d'Agincourt V pl. XII 4. Roller II pl. LXXV 3. Liell Taf. II 1. Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. VI 2. Vgl. S. 20. DCA II 1148 f. v. Lehner a. a. O. 290 f. Sch., A. St. 184. Liell 199 ff.

Einer sitzenden Frau gegenüber steht ein Mann (unbärtig), mit ihr in der Unterredung begriffen, wie der Gestus des (vorgestreckten) rechten Armes beweist.[2]

---

[1] Die abgelegene und gleichsam nachlässige (seitliche) Stellung des Bildes lässt davor warnen, dem dargestellten Gegenstande einen allzu grossen Wert beizulegen. Augenscheinlich ist der Verfertiger einem rein privaten Einfalle gefolgt und hat ursprünglich nichts als eine beliebige Familienscene geben wollen (vgl. das an dem gleichen Loculus befindliche Bild sub $w_3$ Nr. 2); diese wurde ihm aber unter der Hand (s. den Stern, den übrigens Bosio auf seiner Originalkopie — s. Wilpert a. a. O. — nicht hat!) zu einer heiligen Scene des Inhaltes, den die traditionelle Deutung vertritt. Eine sichere Identificirung der männlichen Figur, die bekanntlich auf Jesaia oder auf Joseph gedeutet wird, ist wegen der Singularität der Darstellung schwer zu erreichen. Noch weniger ist es angängig, im Verhältnis zu dem andern geburtsgeschichtlichen Sujet der Magierhuldigung eine Art Entwicklungsreihe im Sinne chronologischer Aufeinanderfolge zu konstruiren (S. 65.).

[2] Schultze wird „an die sogenannten Abschiedsscenen, bei welchen die weibliche Gestalt sehr häufig sitzt", erinnert, ist aber gegenwärtig (Sch., A. 328 Anm. 4) doch geneigt, der herkömmlichen Deutung (s. o. S. 4 A. 1) beizutreten, wiewohl auf den deutlich die Annuntiatio abbildenden Darstellungen späterer Kunstzweige „der Einfluss apokrypher Evangelien" eine Komposition (Sch., A. 359 sub 1) zeigt, die wenigstens nicht als Fortbildung der vorliegenden Scene betrachtet werden kann. Allerdings findet sich ein anderweitiges Beispiel der letzteren an einer Decke in SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. 54 (Plan Bosio's), zusammen mit anderen Dar-

ε) Einzelne stehende oder sitzende Figuren von meist unsicherer Deutung, z. B. Garr. tav. 26, 1 (zweimal). 28. 30. 81, 1. 3.

ζ) Berufsdarstellungen; vgl. Pératé 49 ff. Wiegand a. a. O. 36. Sch., A. 369 f. (Ein Beispiel — Getreideverteilung — s. Wilpert, RQS I Taf. I: Sch., A. 370 Fig. 118 [**Fig. 33**].)

η) Fossoren (öfter paarweise): 1) S. HERMETIS, an der Aussenwand unter einem arc., mittleres Feld. Garr. tav. 82, 1; *2) JORDANORUM, arc. (?) VII (IX S. PRISC. Bosio). Bosio 529: Ar. II 129: Garr. tav. 72, 2: Roller I pl. VI 2. Wilpert Kbg. Taf. IV 2. VII. Vgl. S. 10. 18. Darüber las man: FOSROTOFIMVS (= *Fossor Trofimus*[1]?); 3) SS. PETRI ET MARCELLINI, cub. II (Bosio), Eingangswand. Bosio 5: 33



Fig. 33. Getreideverteilung.

Ar. II 31: Garr. tav. 42, 2; 4) Ebenda, cub. III (Bosio), beide Seiten der Thürwand. Bosio 339: Ar. II 32: Garr. tav. 43, 2; 5) Ebenda, cub. XI (Bosio), auf beiden Seiten der Eingangswand. Bosio 373: Ar. II 43: Garr. tav. 50, 2. Roller I pl. VI 4; 6) Ebenda, cub. mit dem arc. s. o. sub $k_2$ Nr. 3, beide Seiten der Thürwand (Lefort 44 Nr. 39); *7) VIAE LATINAE, cub. I (Bosio 305: Ar. II 14: Garr. tav. 40, 2);[2] 8) CALLISTI cub. $A_2$ (de Rossi), rechte Thürwand. R. S. II tav. d'Agg. D Nr. 3. Garr. tav. 5, 1. Sch., A. St. 27 Fig. 7; 9) Ebenda, cub. $A_3$ (de Rossi), Mittelwand, links und rechts. R. S. II tav. XVII, 2. 3.

---

stellungen aus der Anfangsgeschichte des Lebens Jesu (Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. I f., 1. III f., 1. cf. S. 3); aber das Bild ist stark verblichen.

[1] Der Name z. B. bei Cyprian, epist. LV 2. 18 init. Vgl. Ciacconio bei Wilpert Kbg. 10.

[2] d'Agincourt V pl. XII 3 hat mit dieser Darstellung die sub Nr. 5 verquickt. Die — mönchsartige — Kleidung auf der Kopie bei Bosio etc. ist zu korrigiren!

Garr. tav. 7, 3. 3. Parker Nr. 1805 f.: Roller I pl. VI 3. Vgl. Sch., A. St. 30; 10) Ebenda, cub. $A_4$ (de Rossi), Eingangswände. R. S. II tav. XVIII 3. 4: Sch., A. 143 Fig. 43. 44. Garr. tav. 8, 2 f.; 11) DOMITILLAE (nach dem betr. Fossor benanntes) cub., arc., Lunette.[1] Boldetti, *Osserv.* p. 60. d'Agincourt V pl. XII 1. Garr. tav. 41, 1: Schultze, *Die Katakomben.* S. 30 [**Fig. 34**]. Roller I pl. VI 1. Vgl. Garr. p. 50. Lefort 88 Nr. 120. BAC 1877, p. 131 f.



Fig. 34. Ein Fossor: Diogenes (Nr. 11).

## y. Anderweitiges, zum Teil Nichtchristliches.

Scenen zweifelhafter Deutung. 1) Als solche kann unter den späteren Darstellungen die an dem arc. s. o. sub n Nr. 2 in CYRIACAE, Bogen rechts befindliche gelten, in der man gewöhnlich eine Mannaspendung vermutet;

2) desgl. offenbar nichtchristliche Darstellungen wie die in dem cub. der Urania in PRAETEXTATI befindlichen s. o. zu $l_5$. $l_6$. ($q_1$ Nr. 48); als dritte schliesst sich ihnen (an der linken Wand des cub.) eine Scene an (Parker Cbs. pl. XIII 1), welche „a group of three figures, well drawn in attitudes of speaking in agitation"[2] zeigt, ebenfalls „with none

[1] Kopf und Inschrift fehlen gegenwärtig.

[2] Der rechts stehende, bärtige Mann, augenscheinlich bekränzt, die Rechte am Busen verbergend, verharrt in ruhigerer Stellung als die beiden anderen (unbärtigen), die im Streite begriffen zu sein scheinen.

of the usual attributes of Christian or Scriptural subjects." Parker hält es für wahrscheinlich (zu pl. XIV), „that one branch of the great family of Praetextatus were worshippers of Mithras (? — s. o. S. 31 A. 3), and that the burial-vault in which the paintings of these subjects are found, was also part of the same great cemetery." Da die „Region für Jeden unzugänglich" ist (Wilpert, RQS 1887, S. 148 A.), und Parker's Buch sich nicht allzu grosser Verbreitung unter den Fachgenossen zu erfreuen scheint, ist es wenigstens begreiflich, dass die völlig entstellenden Abbildungen Garrucci's gerade bei diesem Gemälde (tav. 39, 1: Roller I pl. XVIII 2) mit den abenteuerlichsten Deutungen (Garr. p. 46. Roller p. 103) fortgeschleppt werden, während es doch an sich schon einen methodischen Fehler einschliesst, Scenen, zu deren (christlicher) Deutung, wie im vorliegenden Falle, jegliche Anhaltspunkte fehlen, eine solche unter allen Umständen geben zu wollen.[1] So hat man

3) den an den Wänden des quadratischen Raumes der „cappella greca" in PRISCILLAE befindlichen drei rätselhaften Darstellungen (d'Agincourt V pl. IX 13. 14. Garr. tav. 80) die Beziehung auf die Susannageschichte gegeben, deren Verwendung zu Zwecken künstlerischer Darstellung in der ersten Periode durch keine anderweitigen Belege zu stützen ist, während die Kassette von Brescia (Westwood l. c. pl. III unten) eine solche aufweist. Doch findet gerade das am meisten rätselhafte Hauptfresko jenes Raumes Garr. tav. 80, 1. Parker Nr. (1468.) 1472: Cbs. pl. (VI 1.) III 2 (cf. p. 115): Roller I pl. XIII (2.) 1 durch die (vereinzelt auftretende) Elfenbeindarstellung keine Erläuterung. Vielmehr dürfte es nicht so fernliegend erscheinen, im Vergleich mit den Darstellungen sub 2 aus der sonderbar bewegten Haltung der Figuren und der abweichenden Kleidung der männlichen Figuren (ärmellose Tunica und kurzes Pallium, Garr. p. 86) auf eine völlige Herausstellung dieser Scenen aus dem biblischen Cyklus zu schliessen. Mit grösserem Recht werden sie (von Roller p. 76) der Klasse der Einführungsscenen (s. o. sub $w_1$) zugewiesen. Von der Beliebtheit der Susannageschichte in späterer Zeit legt die Beischrift SVZANNA und SENIORIS (= *-es*) zu dem späteren Bilde Garr. tav. 39, 2 cf. Lefort 80 Nr. 105 Zeugnis ab.

Stücke indifferenten Gehaltes. Hieher ist in erster Linie alles dasjenige zu rechnen, dessen Übernahme von dem gleichzeitigen heidnischen Wandschmucke her über allem Zweifel und dessen dekorative Bedeutung im Vordergrunde steht, wie Vögel aller Art (nament-

[1] Man schwankt zwischen der Beziehung auf die Taufe oder die Dornenkrönung Jesu!

lich Tauben; auch Pfauen), einzeln oder in landschaftlicher Umgebung, an Vasen oder Körben u. s. w.; der dekorative Charakter überwiegt hier durchaus, wie auch de Rossi für das Deckengemälde BAC 1894, tav. V f. p. 75 zugesteht, wo man in entsprechenden Feldern je zwei Vögel und je zwei bis drei Fische einander gegenüber sieht. Das Gleiche gilt von zahlreichen der sub $q_2$. r. s und sonst angeführten Beispiele, wie von den häufig (oft als Subjekte bestimmter Handlungen) begegnenden Putti, die meist ungeflügelt sind; geflügelt und mit Thyrsusstab versehen (d. h. dem auf heidnischer Seite damals beliebten bakchischen Cyklus entlehnt) z. B. in Fig. 1; s. ferner Lefort 13 Nr. 1. 15 Nr. 4. 29 Nr. 18. (38 Nr 29.) 43 Nr. 37. 50 Nr. 47.[1] 67 Nr. 79. 75 Nr. 95. 76 Nr. 96. 81 Nr. 107.

Heidnisch Mythologisches: Kopf des Oceanus, in der nach ihm benannten Krypta in CALLISTI (Lefort 43 Nr. 37). — Orpheus, zwischen den Tieren sitzend, mit Harfe: 1) PRISCILLAE, cub. des ersten Piano, arc., Lunette. BAC 1887, tav. VI. Vgl. p. 29 ff.[2] 2) CALLISTI, cub. L 2 (de Rossi), Mitte der Decke. R. S. II tav. XVIII 2: Sch., A. 178 Fig. 57 [**Fig. 35**]. *3) DOMITILLAE, cub. III (S. CALL. Bosio). Wilpert Kbg. Taf. XX. Vgl. S. 44. 4) Ebenda, cub. IV (S. CALL. Bosio), arc. der Hinterwand, Lunette. Wilpert Kbg. (Taf. XVI 2.) S. 32. (Zu Nr. 2—4 vgl. Heussner, *Die altchristlichen Orpheusdarstellungen*. Cassel 1893, S. 1—4.)

[1] Zu zweien, wie häufig auf christlichen Sarkophagen, nach antikem Vorbilde ein Epitaphschild haltend.

[2] Der obere Teil des Bildes ist zerstört.



Nr. 35. Orpheus (Nr. 2).

## Verzeichnis der Abbildungen bei Perret.[1] (Nachtrag.)

I pl. 68—74: Orphische Darstellungen aus PRAETEXTATI (s. zu S. 31 A. 3). — **a** Nr. 2: II pl. (22.) 26; Nr. 3: pl. (39.) 41; Nr. 4: pl. 48. — **b** Nr. 8: II pl. (31.) 37; Nr. 10: pl. 53; Nr. 11: pl. 61; Nr. 24: I pl. 23. — **c** Nr. 5: III pl. 20; Nr. 8: II pl. 61. — $\mathbf{d}_1$ Nr. 1: II pl. (30.) 34; Nr. 4: I pl. 57; Nr. 5: pl. 24. — $\mathbf{d}_2$ Nr. 8: III pl. (2.) 6; Nr. 12: II pl. (30.) 33; Nr. 13: pl. (22.) 27; Nr. 33: I pl. 57; Nr. 38: pl. 34. (Nr. 39: pl. 18.) — $\mathbf{e}_1$ Nr. 1: I pl. 34. — **f** Nr. 4: I pl. 25. — $\mathbf{g}_2$ Nr. 5: III pl. 7; Nr. 10: II pl. (35.) 36; Nr. 11: pl. 39. — **h** Nr. 6: III pl. 7; Nr. 12: II pl. 35; Nr. 13: pl. (39.) 42; Nr. 17: pl. 61; Nr. 29: I pl. 34. — **i** Nr. 2: III pl. 2. 5; Nr. 8: pl. (16.) 22; Nr. 12: II pl. (31.) 37; Nr. 13: pl. (22.) 28; Nr. 14: pl. 39; Nr. 18? (PRAETEXTATI?, arc., Fond, cf. VI p. 41): I pl. 67 (Iδ). — $\mathbf{k}_1$ Nr. 1: II pl. 48. — Der Mann (Prophet?) S. 65 f. A 3: I pl. (18.) 21. — $\mathbf{l}_1$ Nr. 2: II pl. (30.) 34; Nr. 3: pl. 48. — $\mathbf{l}_4$ Nr. 2: II pl. 61. — $\mathbf{l}_5$ ? S. 71 A. 1: I pl. 82. — $\mathbf{l}_6$ ? S. 71 A. 2: I pl. 81. — **m** Nr. 20?: I pl. 27. — **n** Nr. 1: II pl. 39. — **o** Nr. 3: III pl. 7; Nr. 33: I pl. 34; Nr. 35?: pl. 26. — $\mathbf{p}_1$ Nr. 1: III pl. 35. (Vgl. I pl. 29 *bis* — DOMITILLAE? —, dazu VI p. 32.) — $\mathbf{p}_2$ Nr. 1: II pl. (23.) 24. — $\mathbf{p}_3$ Nr. 1: I pl. 50. — $\mathbf{p}_4$ Nr. 1: II pl. 50; Nr. 2: III pl. 43 (pl. 44 Christus? allein: S. 82 A. 3; eine Übergabe — s. S. 82 A. 2 — aus AD CATACUMBAS: I pl. (6.) 7. Marchi, *Mon.* pl. 41. Garr. tav. 89, 1. Lefort 85 Nr. 115). — $\mathbf{p}_6$ Nr. 1: II pl. (30.) 32. — $\mathbf{q}_1$ (Nr. 5 der Jüngling mit Inschrift: III pl. 10;) Nr. 11: pl. 8; Nr. 13: pl. (16.) 23; Nr. 20: II pl. 52; Nr. 21: pl. 35; Nr. 22: pl. (22.) 25; Nr. 23 pl. (39.) 40; Nr. 26: pl. 51; Nr. 31: pl. 61; Nr. 34: pl. 59. — $\mathbf{q}_2$ (S. 96, Darst. aus OSTRIANUM): II pl. 47. — $\mathbf{s}_1$ Nr. 2: III pl. 26. — $\mathbf{s}_3$ und **t** Nr. 3: I pl. 60. — $\mathbf{u}_2$ Nr. 1: II pl. 39; Nr. 4: pl. 60. — $\mathbf{u}_3$ (Nr. 3: II pl. 31;) Nr. 4 Dreifuss etc.: I pl. 61. — $\mathbf{w}_1$ S. 113 Pseudo-Marienbild: II pl. (5.) 6; zwei Oranten in THRASONIS: III pl. (2.) 4. 3. — $\mathbf{w}_2$ δ: III pl. (16.) 17. (18. 19.) — $\mathbf{w}_3$ Nr. 5: I pl. 44. 45—9. — $\mathbf{w}_4$ Nr. 3: III pl. 46. — **x**η Nr. 11: I pl. 30. — **y** 2: I pl. 80; 3 (aus der „cappella greca"): III pl. 24. 25; Bild mit Beischrift (S. 120 sub 3): I pl. 78; Orpheus Nr. 3: I pl. 34; Nr. 4: pl. (18.) 20.

## Zur Beachtung.

Die im Folgenden (S. 123—5 zunächst gegebene Summirung der verschiedenen Gruppen biblischer und ausserbiblischer Freskendarstellungen aus Teil II dürfte dem Stande der gegenwärtigen Forschung nach Möglichkeit entsprechen, wenn auch nicht auszuschliessen ist (S. 24 f.), dass vereinzelte Beispiele zu verschiedenen Gruppen weiterhin vielleicht hinzutreten werden (S. 38 A. 4. S. 43 A. 2 etc.). Sonach will der Wert dieser Zahlenangaben mit Rücksicht auf die (in absehbarer Zeit zu erreichende) Vollständigkeit immerhin nur als ein relativer angesehen sein. Um so nachdrücklicher ist aber die bereits lautgewordene (KAUFMANN in der *Revue des Études juives* XIV 1887, p. 249. SCHULTZE, *Archäologie* S. 184) Meinung abzuweisen, dass die Auffindung weiterer Stücke zur Konstituirung wesentlicher neuer (hier nicht aufgeführter) Gruppen führen könnte.

---

[1] *Catacombes de Rome.* 6 voll., gr. fol. Paris 1851—5. (Vgl. S. 28. A. 3.) Die (meist farbigen) Abbildungen sind von Wichtigkeit, weil sie vielfache Nachbildung erfahren haben.

# III. Äussere Ergebnisse.

## Zeitgeschichtliche Form der Darstellung. Verhältnis zum biblischen Bestand. Entwicklung innerhalb der nachfolgenden Kunstzweige.

Wir finden auf den Fresken der unterirdischen Coemeterien in der näheren Umgebung Roms abgebildet

A) an alttestamentlichen Darstellungen:

Sündenfall (Adam und Eva): 13, nämlich in PRISCILLAE, CALLISTI je 1, in DOMITILLAE 3, in OSTRIANUM, SS. PETRI ET MARCELLINI je 4;

Noah in der Arche: 26, nämlich in THRASONIS, NOVELLAE, CUB. PROPE SEPULCRUM SCIPIONUM,[1] PONTIANI je 1, in JORDANORUM 2, in PRISCILLAE 3, in OSTRIANUM, DOMITILLAE je 4, in SS. PETRI ET MARCELLINI 9;

Isaak's Opferung: 15(—17),[2] nämlich in S. HERMETIS, JORDANORUM, OSTRIANUM, CALLISTI, (?) S. THECLAE, (?) GENEROSAE je 1, in THRASONIS, PRISCILLAE je 2, in DOMITILLAE 3, in SS. PETRI ET MARCELLINI 4;

Moses, Schuh ausziehend: 3(—5), nämlich in CYRIACAE, CALLISTI, DOMITILLAE je 1, in OSTRIANUM 2(?);

Felsenwunder des Moses: 47(—48), nämlich in PRISCILLAE, VIAE LATINAE, CUB. PR. SCIP., PRAETEXTATI, S. SEBASTIANI, prope ECCLESIAM ANNUNTIATIONIS („di Nunziatella"),[3] S. THECLAE, PONTIANI je 1, in JORDANORUM 2, in S. HERMETIS 2 (3?), in OSTRIANUM 3, in THRASONIS 5, in CALLISTI 6, in DOMITILLAE 9, in SS. PETRI ET MARCELLINI 12;

Gesetzesempfang durch Moses: 3 in SS. PETRI ET MARCELLINI;

David mit der Schleuder: 1 in DOMITILLAE;

Himmelfahrt des Elias: 1(—2), nämlich in(?) SS. PETRI ET MARCELLINI, DOMITILLAE je 1;

Hiob(?): 4, nämlich in VIAE LATINAE, CUB. PR. SCIP. je 1, in DOMITILLAE 2;

Drei Jünglinge vor Nebukadnezar: 2, nämlich in PRISCILLAE, CALLISTI je 1;

Drei Jünglinge im Feuerofen: 19, nämlich in JORDANORUM, PONTIANI je 1, in PRISCILLAE 2, in S. HERMETIS, THRASONIS, OSTRIANUM, CALLISTI, DOMITILLAE je 3;

Daniel zwischen den Löwen: 32, nämlich in PRISCILLAE, CUB. PR. SCIP., S. THECLAE je 1, in PRAETEXTATI, CALLISTI je 2, in S. HERMETIS, JORDANORUM je 3, in THRASONIS 4, in OSTRIANUM, SS. PETRI ET MARCELLINI, DOMITILLAE je 5;

Jonas: 45, nämlich in S. HERMETIS, CYRIACAE, PRAETEXTATI je 1, in THRASONIS, DOMITILLAE, S. THECLAE je 2, in JORDANORUM 3, in PRISCILLAE 5, in OSTRIANUM 7, in CALLISTI 9, in SS. PETRI ET MARCELLINI 12.

---

[1] *Bullettino di archeologia cristiana* 1884/5, p. 57 f. 1886, p. 14 ff.

[2] Über neuere Funde vgl. WILPERT, *Röm. Quartalschr.* I 138. 131 A. 2.

[3] *Bullettino* 1877, p. 136 ff. Vgl. LEFORT Nr. 24.

B) an neutestamentlichen Darstellungen:

Die Magier vor Herodes: 3 in OSTRIANUM;

Huldigung der Magier: 12, nämlich in THRASONIS, PRISCILLAE je 1, in SS. PETRI ET MARCELLINI, CALLISTI je 3, in DOMITILLAE 4;

Der geheilte Gichtbrüchige: 12(—13), nämlich in S. HERMETIS, (? PRISCILLAE,) CUB. PR. SCIP., CALLISTI, (?) PR. ECCL. NUNT. je 1, in DOMITILLAE 2, in OSTRIANUM 3, in SS. PETRI ET MARCELLINI 4;

Blindenheilung: 2, nämlich in SS. PETRI ET MARCELLINI, DOMITILLAE je 1;

Handauflegung: 2(—4), nämlich in PRISCILLAE, (?)SS. PETRI ET MARCELLINI, (?) VIAE LATINAE, DOMITILLAE, je 1;

Ein vor Christus Knieender: 2(—5), nämlich in (?) S. HERMETIS, (?)SS. PETRI ET MARCELLINI, PRAETEXTATI, DOMITILLAE, (?) PR. ECCL. NUNT. je 1;

Die Blutflüssige(?) zu Christi Füssen: 1 in SS. PETRI ET MARCELLINI;

Brunnenscene (Christus und die Samariterin?): 2, nämlich in SS. PETRI ET MARCELLINI, DOMITILLAE je 1;

Brotvermehrung: 23, nämlich in JORDANORUM, OSTRIANUM, CUB. PR. SCIP., PR. ECCL. NUNT. je 1, in S. HERMETIS, THRASONIS je 2, in CALLISTI 3, in DOMITILLAE 5, in SS. PETRI ET MARCELLINI 7(—8);

Die zehn Jungfrauen: 1(—2), nämlich in (?)OSTRIANUM, CYRIACAE je 1;

Auferweckung (des Lazarus): 39, nämlich in JORDANORUM, VIAE LATINAE CUB. PR. SCIP., PRAETEXTATI je 1, in S. HERMETIS 2, in PRISCILLAE, OSTRIANUM je 3, in THRASONIS 4, in DOMITILLAE 6, in CALLISTI 8, in SS. PETRI ET MARCELLINI 9.

---

Zwölf Apostel um Christus: 8(—9), nämlich in S. HERMETIS, JORDANORUM (?)SS. PETRI ET MARC., CALLISTI, PR. THERMAS DIOCLETIANI [1] je 1, in DOMITILLAE 4; [2]

Sechs Apostel um Christus: 1 in OSTRIANUM;

Vier Apostel(?) um Christus: 1 in CALLISTI;

Zwei Apostel um Christus: 4(—6), nämlich in OSTRIANUM, CYRIACAE, SS. PETRI ET MARCELLINI, (?)CALLISTI je 1, in DOMITILLAE 1—2;

Sogen. legisdatio: 1 in PRISCILLAE (s. auch S. 122 sub $p_4$ zu S. 82 A. 2);

Zwei Apostel (Petrus und Paulus): 1 in DOMITILLAE;

Christus(?) als Lehrer, sitzend: 2, näml. in OSTRIANUM, PR. ECCL. NUNT. je 1; [3]

Christusporträts (jugendlich, mit Nimbus): 4, nämlich in PRAETEXTATI, S. SEBASTIANI, CALLISTI, DOMITILLAE je 1;

Christus als Richter(?): 2, nämlich in S. HERMETIS, DOMITILLAE je 1.

C) an Darstellungen verwandten Inhaltes etc.:

Der gute Hirt: 85, nämlich in MAXIMI, NOVELLAE, CYRIACAE, CUB. PR. SCIP., PONTIANI, GENEROSAE je 1, in VIAE LATINAE 2, in THRASONIS, JORDANORUM je 3, in S. HERMETIS, PRAETEXTATI je 4, in PRISCILLAE, OSTRIANUM je 8, in SS. PETRI ET MARCELLINI, (?) DOMITILLAE je 14, in CALLISTI 19;

Vier Jahreszeiten: 3, nämlich in PRAETEXTATI, DOMITILLAE, PONTIANI je 1;

Junge mit Fisch (Tobias?): 3, nämlich in DOMITILLAE 1, in THRASONIS 2;

Fischfang: 3, nämlich in DOMITILLAE 1, in CALLISTI 2;

Schiffbruch: 1 in CALLISTI;

Taufe: 3(—4), nämlich in (?)SS. PETRI ET MARCELLINI 1, in CALLISTI 3;

---

[1] *Bullettino* 1876, p. 37 ff.

[2] s. dazu S. 80 Anm.

[3] s. dazu S. 83 A. 2.

Mahle: a) kleineren Umfanges: 3, nämlich in SS. PETRI ET MARCELLINI, CALLISTI, DOMITILLAE je 1; b) grösseren Umfanges, am sigma: 10, nämlich in OSTRIANUM 1, in SS. PETRI ET MARCELLINI 9; c) am sigma (ἑπτάκλινον), mit vorgesetzten Körben: 7, nämlich in THRASONIS, PRISCILLAE, OSTRIANUM je 1, in CALLISTI 4;

Verhör (eines Märtyrers): 1 in CALLISTI;

Oranten, zumal weibliche, sehr häufig; desgl. einzelne stehende oder sitzende Figuren; Brustbilder (von Oranten); auch in grösseren Scenen. Gruppenbilder von Oranten: 6, nämlich in THRASONIS 1, PRISCILLAE 2, CALLISTI 3. Sogen. Einführungsscene: 7(—9), nämlich in PRISCILLAE, OSTRIANUM, (?) CALLISTI, (?) DOMITILLAE, S. THECLAE je 1, in CYRIACAE, SS. PETRI ET MARCELLINI je 2;

Familienscenen. Berufsdarstellungen. Fossoren (öfter paarweise): 11, nämlich in S. HERMETIS, JORDANORUM, VIAE LATINAE, DOMITILLAE je 1, in CALLISTI 3, in SS. PETRI ET MARCELLINI 4;

Putten, in der Regel ungeflügelt, sehr häufig;

Orpheus zwischen den Tieren sitzend: 4, nämlich in PRISCILLAE, CALLISTI je 1, in DOMITILLAE 2.

---

Eine Zusammenzählung ergiebt, dass die vorhandenen alttestamentlichen Gemälde die neutestamentlichen (abgesehen von den Apostelgruppen) etwa um das Doppelte übertreffen (211:99), wenn man zu den neutestamentlichen nicht die Darstellungen des guten Hirten (85) rechnen will. Ausser diesem Motive finden sich die Scenen von Jonas,[1] das Felsenwunder des Moses und die Auferweckung am häufigsten dargestellt: erst in zweiter Linie[2] kommt dann Daniel, und nach ihm Noah sowie die Brotvermehrung in Frage, denen sich weiter in abwärts steigender Progression die drei Jünglinge im Ofen, Abraham, Sündenfall, der Gichtbrüchige und die Magieranbetung anschliessen.

Was die lokale Verteilung der einzelnen Scenen auf die verschiedenen Katakomben betrifft, so fällt zunächst auf, dass von den in geringer Anzahl auftretenden Scenen sich der Gesetzesempfang durch Moses nur in SS. PETRI ET MARCELLINI, das Erscheinen der Magier vor Herodes nur in OSTRIANUM finden, und zwar je dreimal. Von den in grösserer Anzahl vorhandenen Darstellungen fehlen in Coemeterien, welche reichlicher mit Bilderschmuck versehen sind, Noah in CALLISTI, die Jünglinge im Ofen in SS. PETRI ET MARC. Umgekehrt dürfte das fast ausschliessliche

---

[1] Die Zahl der Jonasdarstellungen ist strenggenommen noch grösser als die angegebene (45), weil sie sich auf vier Gruppen verteilt. Von diesen fällt auf die erste (Auswerfung des J.) die Zahl von 20, auf die zweite (Ausspeiung) von 27, auf die dritte (J. unter der Kürbislaube ausgestreckt) von 38, auf die vierte (J. in sitzender Stellung unter der letzteren oder unter freiem Himmel) von 13 Beispielen. Man sieht hieraus, dass die dritte Darstellung die am häufigsten vorkommende, die vierte dagegen die seltenste ist.

[2] Gegen SCHULTZE, *Arch. Studien* 18. 163. Richtiger HASENCLEVER a. a. O. 250.

Auftreten einer grösseren Gruppe von Mahlscenen in SS. PETRI ET MARCELLINI (9 mal), wie einer anderen hieher gehörigen in CALLISTI (4 mal) auffallend erscheinen.

Was die Zeit des ersten Auftretens der einzelnen Motive anlangt, so erkennt man, zufolge des hohen Alters einzelner Grabräume (s. o. S. 2 Anm. 1), dass Darstellungen (des Sündenfalles,) von Noah, Daniel, dem Felsen Mosis, den Jünglingen im Ofen, den drei anbetenden Magiern, dem guten Hirten schon frühe (erste? Hälfte des zweiten Jahrhunderts) vorkommen, während namentlich die Darstellungen von Christus und den Aposteln späteren Datums (viertes Jahrh.) sind.

An hervorragenden Stellen (im Mittelfelde des Deckengemäldes, in der Lunette der Hinterwand der Arkosolien oder auch im oberen Felde ihrer inneren Bogen) findet sich besonders häufig der gute Hirt, in der Mitte der Decke einige wenige Male auch Daniel zwischen den Löwen, — eine centrale Ponirung dieses Bildes, welche offenbar in der äusseren Gleichförmigkeit mit der Darstellung des guten Hirten (vergl. auch die Orpheusbilder) ihren Anlass hat —, seltener andere biblische Scenen (in den oberen Feldern der inneren Arkosolbogen z. B. des öfteren Noah in der Arche), aber dafür einzelne, stehende oder sitzende, oder auch in grösseren Gruppen befindliche Personen, Oranten u. dergl. Für die Wahl eines Sujets zur Bemalung der Lunettenwand der Arkosolbogen war die Breite und doppelseitige Verjüngung des Raumes massgebend, demzufolge hier ein einfaches Motiv neue Zusätze in näherem (Hirtenscenen) oder entfernterem Zusammenhange, eventuell auch auf disparaten Feldern, erhielt.

Die Ausführung der Fresken geschah, den Beschränkungen der Ortsverhältnisse entsprechend, mit den einfachsten Mitteln,[1] weist aber, namentlich bei einigen älteren Stücken, in dem rein dekorativen Teile nicht selten eine wirklich künstlerische Vollendung auf. Auf der anderen Seite begegnet uns gelegentlich eine rein skizzenhafte Andeutung der Umrisslinien,[2] in der aber wie in der Mehrzahl sämtlicher Zeichnungen

[1] Nur wenige Farben wurden verwandt (POHL a. a. O. 17. GSELL-FELS, *Römische Ausgrabungen im letzten Decennium* S. 23). Über die ornamentale Einteilung und Abgrenzung der Flächen s. BELLERMANN, *Die altchristlichen Begräbnisstätten* etc. 28. POHL 16. PÉRATÉ a. a. O. 40 f. SCHULTZE, *Archäologie* 164.

[2] Besonders auffällig in zwei einander schräg gegenüberstehenden Zeichnungen desselben cub. ($A_3$) in CALLISTI, doch so, dass die beabsichtigte Gleichheit der Züge sowohl des Mannes wie der Frau in den beiden Fällen (Mahlscene; Frau am Brunnen beschäftigt, während darüber der Mann in einer Rolle liest) deutlich genug hervortritt. SCHULTZE (*Arch. Studien* S. 90) betont mit Recht (für die Mahlscene) „die stark ausgeprägte Individualität der beiden Figuren". Wenn auch für die

ein antiker Schwung als Rest eines alten Erbes nicht zu verkennen ist. Das spricht sich auch in Haltung und Faltenwurf der Gewandung der Figuren aus, deren Stellung mehrfach durch energisch schreitende Bewegung einen lebendigeren Ausdruck erhält, und nicht zum letzten in dem jugendlichen Typus der Personen selbst, den man nicht nur bei Christus[1] (und einzelnen Aposteln), sondern selbst bei den alttestamentlichen Patriarchen in der Regel antrifft. Was die Gewandung dieser Figuren anlangt, so sind sie in der Regel durch eine ihrer Würdestellung in den Augen der christlichen Gemeinde entsprechende repräsentative Kleidung ausgezeichnet, welche in dem über die Tunica geworfenen Pallium (oder Toga ?) besteht, wobei der rechte Arm frei bleibt, während der Zipfel des Gewandes nach alter Sitte[2] über den linken Arm geschlagen wird. Die Füsse stecken in der Regel, wie noch auf älteren Miniaturbildern (vergl. von Gebhardt und Harnack, *cod. Rossanensis* XXXV A. 2), in Sandalen. Die Gewandung ist von verschiedener Farbe, meist weiss, der Feierlichkeit des Gegenstandes entsprechend.[3] Zur Beurteilung derselben will noch beachtet sein, dass in dieser Zeit der gesteigerten Berührung mit den verschiedensten Völkerschaften, zumal in Rom, für das tägliche Leben die verschiedensten Kleidungen, auch orientalischen Zuschnittes, in Aufnahme kamen. Aber während die Toga (laticlavia) in der Kaiserzeit nur noch in höheren Ständen als feierliches Gewand beibehalten wurde, galt das Pallium „in den niederen Ständen schlechtweg, in den vornehmen Kreisen dagegen als gewöhnliches Tagesgewand.“[4] Nur ver-

---

Katakombengemälde, insbesondere für manche Orantendarstellung im allgemeinen gilt, was Springer in seinem oben citirten Aufsatze S. 5 sagt: „Die mangelhafte Beherrschung der Form leiht den Schein individueller Züge u. s. w.“, so trifft, gerade für den vorliegenden Fall, die S. 3 von ihm ausgesprochene Bemerkung doch auch wieder zu: „kein Unbefangener wird ableugnen wollen, dass selbst in formlosen oder formwidrigen Darstellungen sich zuweilen ein lebendiger Gestaltungssinn, das Streben nach Ausdruck kundgibt. Das liegt im Begriff der Kunst und wird selbst in der primitivsten Kunstübung versucht“.

[1] Hier hat sich der bartlose Typus lange gehalten; auf einigen jüngeren Sarkophagen sowie auf Mosaiken aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts treffen wir ihn neben dem bärtigen (Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler* I. *Das Etschmiadzin-Evangeliar*. Wien 1891, S. 33. 106). Auf den Fresken der Katakomben, selbst den am Ende unserer Periode liegenden, tritt Christus durchweg bartlos auf, während einzelne der Apostel schon im vierten Jahrhundert bärtig erscheinen. Letzteres gilt auch von einzelnen Patriarchenfiguren. (Vgl. Ficker, *Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen* S. 37.)

[2] Vgl. die Beschreibung Quintilian's bei Marquardt, *Das Privatleben der Römer* (VII. Band des Handbuchs der römischen Alterthümer) S. 555 f.

[3] Vgl. Marquardt a. a. O. 322 A. 8.

[4] J. Müller's *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften* IV 2 S. 462 ff.

einzelt, so in den Darstellungen der sog. Sakramentskapellen in Callisti (zu den Wandfiguren in der *cappella greca* von Priscillae s. o. 120), erscheinen die heiligen Männer der biblischen Geschichte in blossem Pallium, der Philosophenkleidung *κατ' ἐξοχήν*, die von christlichen Lehrern dieser Periode mit Vorliebe beibehalten (Justin)[1] oder als der neuen Lehre würdige Tracht (an Stelle der Toga) mit Nachdruck empfohlen wurde (Tertullian de pallio, mit den Schlussworten c. 6: „Gaude pallium et exsulta! Melior iam te philosophia dignata est, ex quo Christianum vestire coepisti"). Tertullian weist *de pall.* 5 auf die Bequemlichkeit dieser Tracht hin, bei der man des lästigen Gürtels entbehren könne, falls man überhaupt darunter eine interula trüge, und hält die Nacktheit der Füsse für männlicher als die officielle Schuhbekleidung,[2] welche bekanntlich, zur römischen Tracht gehörig, „ebenso wie die Toga, Kennzeichen des römischen Bürgers"[3] war: „Calceos nihil dicimus, proprium togae tormentum, immundissimam pedum tutelam, uerum et falsam." Freilich werden auch hier seine von persönlicher sittlicher Energie und Rücksichtslosigkeit zeugenden Ausführungen nicht überall gleich in die Wirklichkeit übersetzt worden sein. Von speciellerem archäologischen Interesse ist das ziemlich häufige Auftreten von sogen. Calliculae: eingestickten runden (selten viereckigen[4]) Verzierungen der Tunica am unteren Saume oder in der Schultergegend,[5] desgleichen die auf manchen Bildern seit ca. 300 vorkommenden Buchstabenverzierungen am unteren Saume des Palliums.[6] Die (meist) gegürtete Tunica — bei fehlendem Pallium

---

[1] Vgl. Veil, *Justinus des Philosophen und Märtyrers Rechtfertigung des Christentums* (*Apol.* I u. II) S. XVIII. — Sch., *A. St.* 86—9. Roller I 137—9.

[2] Bezeichnungen für versch. Arten s. im *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium a. p. Chr. 301* ed. Mommsen: *C. I. L.* III suppl. 1926 ff. (Mommsen-)Blümner, *Der Maximaltarif des Diocletian* S. 126 f.

[3] Marquardt a. a. O. 589. Sandalen statt der Schuhe öffentlich zu tragen ausser „im Hause, der Bequemlichkeit wegen, oder wenn man zum Mahle ging", galt, in älterer Zeit wenigstens, für unanständig, und „noch unter Hadrian war es anstössig, Leute senatorischen Ranges in Sandalen einhergehen zu sehen, obwohl damals diese Sitte schon allgemein geworden war." (596. cf. 322. Blümner 128.)

[4] So bei einer Orans an einem Loculusgemälde in Domitillae, nach Wilpert, *Die Katakombengemälde* 55.

[5] s. z. B. die Bilder der sogen. *cripta delle pecorelle* in Callisti. Vgl. Passio Perpetuae c. 10. — Kraus' *Realencykl.* I 189 s. v.; Strzygowski a. a. O. 66.

[6] Ein I mehrfach bei Moses am Felsen (ferner *Bullettino* 1873, p. 19. Wilpert, *Ein Cyclus* 6). ein T vgl. Lefort 27 Nr. 16. *Röm. Quartalschr.* IV 269, ein H vgl. Lefort 39 Nr. 33, ein Z vgl. Lefort 83 f. Nr. 112. Zu diesen Buchstabenzeichen, die sich auf den Mosaiken häufen, s. Macarius, *Hagliogl.* 27. Bosio p. 638. Ciampini, *Vetera monimenta* I (Romae 1690) p. 90—105. Roller I 238 f. Strzygoswki a. O. 63. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna* S. 66.

Arbeitsgewand — ist, wie die ungegürtete (bei fehlendem Pallium) meist mit den beiden Clavi versehen, (schmalen) purpurnen Streifen, die in vertikaler Richtung über die Schultern herabgehen und in jener Periode von Personen jeglichen Standes, ausser vom armen Bürger, getragen wurden, sodass Alexander Severus eine systematischere Regelung dieser Kleidungsform anordnete.[1] Jene findet sich beim guten Hirten, (Isaak,) dem Gichtbrüchigen und der Samariterin, diese bei Noah, Hiob und einigen Figuren der Heilungsscenen, die fast durchweg jugendlich, vielfach knabenhaft, dargestellt sind, wie sie auch auf den Sarkophagreliefs[2] in winziger Gestalt erscheinen. Völlig nackt erscheinen ausser den Stammeltern im Sündenfall, wo dieses Auftreten dem biblischen Berichte entsprechend ist, Daniel zwischen den Löwen und Jonas, ob er nun aus dem Schiffe geworfen und vom Drachen wieder ausgespieen wird, oder ob er unter der Kürbislaube in liegender oder sitzender Stellung ausruht. Hier wie dort fehlt der biblische Anhalt, und es würde nicht genügen, zur Erklärung dieser auf den ersten Blick unmotivirten Erscheinung auf den Umstand zu verweisen, dass die Schiffer (Matrosen, — beim Jonasschiff) der südlichen Gegenden in der Regel nur spärlich oder gar nicht bekleidet sind.[3] Wenn SCHULTZE[4] darauf verwiesen hat, dass die „nach Form und Inhalt sich mit dem ruhenden Jona vollkommen" deckende „Gestalt des ruhenden Endymion" als „sehr beliebtes Sujet der römischen Kunst" sich für die christlichen Künstler „zur Nachahmung" empfahl, so ist daran gewiss soviel richtig, dass in ihrem Gefühle eine den elementarsten antiken Kunstforderungen entsprechende gute Tradition wird nachgewirkt haben;[5] eine bekleidete Figur in dieser Lage unter der Laube würde sich auch unbeholfen genug ausgenommen haben![6] Und was Daniel anlangt, so forderte die einmal gewählte Reduktion der Löwen in der Grube auf zwei, zu beiden Seiten verteilte (vergl. die Schafe zu den Füssen des guten Hirten), dazu auf, diese gleichsam als Postamentfiguren und Pendants, und somit weiterhin dazu, die in

[1] Vgl. den Art. Clavus bei DAREMBERG und SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* I 2 p. 1242 ff.

[2] Zur lebendigeren Gestaltung des unteren Teiles der Fläche — vgl. die hier in stärkerer Anzahl auftretenden knieenden und auch liegenden Figuren —; die geringere Grösse der Gestalten erleichterte auch die Handauflegung!

[3] Vgl. das Schifferbild in einer Arkosollunette von PONTIANI (BOSIO p. 137.) GARR. tav. 88, 2.

[4] *Archäol. Studien* 81 f.

[5] Vgl. die ruhende Figur an der Wand des cub. Y in LUCINAE (CALLISTI) DE ROSSI, *R. S.* I tav. IX. GARR. tav. 2, 2.

[6] Thatsächliche (späte) Beispiele s. *Bullettino* 1866, p. 46. 52. BAYET p. 25.

der Mitte stehende Figur als Statue (eines Betenden) zu fassen.[1] Die officielle Bekleidung hätte sich auch hier als Hemmniss erwiesen, mag auch bei diesen Darstellungen, für deren Auffassung gute artistische Grundsätze massgebend waren, weder in dem einen noch in dem anderen Falle von wirklich „idealer Nacktheit" geredet werden können. „Gefallen am Nackten äussert sich nur da, wo die Bekleidung als Hemmniss des schaffenden Geistes, als Beschränkung des künstlerischen Vermögens empfunden wird. Die altchristliche Kunst bewahrt aber in den Mantelfiguren das antike Erbe viel länger als in den nackten Gestalten, bei welchen sich die Stufe des Verfalles am deutlichsten ausprägt."[2] — Die charakteristische orientalische (Mithraspriester-) Kleidung der drei Jünglinge sowie der (drei) Magier wird, für den ersteren Fall, durch die Danielstelle (3, 21) veranlasst sein, wo es heisst, dass „jene Männer gebunden (mit ihren) בְּסַרְבָּלֵיהוֹן פַּטִּישֵׁיהוֹן וְכַרְבְּלָתְהוֹן וּלְבֻשֵׁיהוֹן (LXX: *ὑποδήματα, τιάρας, ἱματισμῷ.* Theodotion: *σαραβάροις, τιάραις, περικνημῖσι*[3]) in den glühenden Feuerofen" geworfen wurden. Doch war diese Kleidung augenscheinlich überhaupt als specifisch orientalische beliebt, wie die Miniatur einer Vatikanischen Virgil-Hs. etwa des vierten Jahrhunderts beweist, wo sie als Kostüm der Trojaner auftritt.[4]

Das Haupthaar wird, wo es sichtbar ist, der guten (älteren) Sitte entsprechend, kurz getragen, wenn auch nicht immer völlig kurz, wie es in dem Jahrhundert zwischen Macrinus und Constantin Mode war[5] und auch der Forderung des Clemens Alex. (paed. III, 11) entspricht: „*Τριχῶν δὲ πέρι, ταύτῃ δοκεῖ· ψιλὴ μὲν ἡ τῶν ἀνδρῶν κεφαλή, πλὴν εἰ μὴ οὔλας ἔχοι τὰς τρίχας· λάσιον δὲ τὸ γένειον· αἱ δὲ συνεστραμμέναι τῶν τριχῶν ἀπὸ τῆς κεφαλῆς μὴ καθικέσθωσαν ἄγαν, εἰς πλοκάμους κατολισθαίνουσαι γυναικείους· ἀπόχρη γὰρ τὸ ἠϋγένειον τοῖς ἀνδράσιν· εἰ δέ τις καὶ κείραιτό τι τοῦ γενείου, οὐ μέντοι παντελῶς ψιλωτέον αὐτό κτλ.*") Nicht bloss dieser zuletzt ausgesprochenen Forderung des Clemens gegenüber fällt übrigens die Thatsache nahezu durchgängiger Bartlosigkeit der männlichen Figuren auf den Katakombengemälden unserer Periode auf, — denn diese Forderung entstammt, wie die gleiche

[1] Roller spricht (I 65) von pyramidaler Form der Komposition; vgl. *Mittheilungen des k. deutschen Arch. Inst. Röm. Abth.* VII 237 Fig. 3. 238—40. (d'Agincourt, *Hist. de l'art* etc. IV pl. XI 4.) Bayet verweist (p. 32 A. 4) treffend auf Euseb., hist. eccl. VIII 7, (2. 4).

[2] Breymann a. a. O. 115.

[3] Der sonst gebräuchliche Name für die (persischen) Beinkleider ist *ἀναξυρίδες* (z. B. Constit. apost. I, 3); vgl. lat. Braccae (Blümner a. a. O. 113).

[4] Beissel, *Vatikanische Miniaturen* Taf. III A, vgl. S. 5.

[5] Marquardt a. a. O. 602.

*Constit. apost.* I, 3, dem Orient, und Clemens scheint die weibische Sitte des Haarausrupfens in jener Zeit (vergl. Lucian des öfteren. MARQUARDT a. a. O. 599) im Auge zu haben —, sondern jene Thatsache widersprach vor allem der der besten Zeit der Republik entstammenden römischen Sitte, sich nicht vor dem 40. Lebensjahr den ganzen Bart zu rasiren (MARQUARDT 600).[1] Hier ist eben mit dem Nachwirken des antiken Kunstgefühls zu rechnen, demzufolge man Gestalten von jugendlichem Aussehen mit Vorliebe zur Darstellung von Scenen irgendwelchen idealen Gehaltes wählte. — Die Bekleidung für weibliche Figuren besteht in den meisten Fällen in einer langen Tunica mit weiten, herabhängenden Ärmeln und mehr oder weniger reichen Verzierungen: der sog. Dalmatica, über der eigentlichen Tunica getragen, die zur Zeit Diocletian's neben dem Colobium, einer ärmellosen Tunica, auch bei den Männern (dazu die Tunica manicata, langärmelig) ältere Kleidungsstücke verdrängt hatte (MARQUARDT 581 f. 551. Vgl. BLÜMNER a. a. O. 149 f. 152. 153. 161. 175 f.). Ihre Haartracht ist in mehreren Darstellungen auch des gleichen Sujets verschieden, mehrfach künstlich, ohne gerade auffallend zu sein, und lässt schwerlich sichere Schlüsse auf das jeweilige Alter eines Bildes zu;[2] in vielen Fällen wird, namentlich von älteren Frauen, ein bis auf die Brust herabhängender Kopfschleier darüber getragen.

Wie man sich an der Mehrzahl der biblischen Freskendarstellungen überzeugen kann, hat eine Abkürzung des Komplexes der die Handlung darstellenden Figuren und Merkmale gegenüber dem jeweiligen biblischen Vorwurf stattgefunden. „Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen.“[3] Nur die unbedingt notwendigen Figuren in einer Haltung, die den Höhepunkt der Handlung ausdrückt, und in einer Umgebung, die dem Sinne derselben nach damaliger Auffassung entspricht, finden sich hier, in den Noah- und Mosesscenen (Schuh, Felsen), bei Hiob (?), Daniel, (den drei Jünglingen im Ofen,) dem Gichtbrüchigen, wie in der Brotvermehrungs- und Auferweckungsscene, in nahezu isolirter Stellung, was der Scene keineswegs den Charakter eines historischen Gemäldes (in strengerem Sinne) verleiht. Man hat den Eindruck: „die Bequemlichkeit und das Unvermögen der Maler liessen sie aus der Geschichte die charakteristischesten Momente

[1] Dass durch Hadrian die Mode des starken, vollen Bartes aufkam, der sonst als Kennzeichen trauernder, angeklagter, verurteilter Personen galt (MARQUARDT 600 f.), will daneben beachtet sein.

[2] Material bietet der Artikel Coma bei DAREMBERG und SAGLIO I 2 p. 1365 ff.

[3] SPRINGER, *Grundzüge der Kunstgeschichte* [3] S. 117.

auswählen."[1] Wenn die Beispiele der vorhandenen Darstellungen des Sündenfalles und der Opferung Isaak's, der Himmelfahrt des Elias und der Verweigerung der Anbetung durch die drei Jünglinge, der Jonaserlebnisse und der Magierscenen diesen Eindruck nicht im gleichen Maasse erwecken, so geschieht es, weil hier die zur Identificirung der Scene unbedingt notwendigen Momente in verhältnismässig grösserer Fülle auftreten. Die Beobachtung einer förmlichen „Regel der Abkürzung"[2] auf den ältesten biblischen Wandgemälden wird damit nicht durchbrochen. Auf Darstellung einer weiteren Umgebung oder eines Anhanges der Hauptperson wird völlig Verzicht geleistet. Christus erscheint nur in wenigen (späteren) Beispielen von Aposteln begleitet. In der Regel wirkt er die Wunder allein. Moses ist in der Scene des Felsenwunders nicht von einer dem biblischen Berichte entsprechenden Volksmenge umgeben, Hiob (?) nicht von seinen Freunden und Angehörigen, ebensowenig Noah, der aus der kurzen, schmalen Arche heraussieht, als könne sie kaum seine eigene Figur in ihrer ganzen Länge fassen.

Ein Hinblick auf den biblischen Vorwurf der einzelnen Scenen Alten und Neuen Testaments, die hier in der gewählten Reihenfolge (s. Teil II) aufgeführt werden mögen, vermag diese Beobachtungen des weiteren ins Licht zu setzen:

a) Strenggenommen sind in der bildlichen Darstellung mehrere Momente der aufeinanderfolgenden Schilderung zusammengefasst, nämlich 1) das Gespräch des Weibes mit der Schlange (Gen. 3, 1—5); 2) die Übergabe der Frucht an den Mann (V. 6); 3) die Erkenntnis bei beiden, dass sie nackt waren: „und sie nähten Feigenblätter und machten sich Schurze" (V. 7).

b) Der Zweig in dem Schnabel der Taube weist darauf, dass die dritte von den vier Aussendungen (Gen. 8, 6 f. 8 f. 10 f. 12) gemeint ist; denn die letzte Taube kehrt nicht mehr zu ihrem Schützer zurück. Die Thatsache, dass der Kasten (LXX: *κιβωτός*, Vulg.: *arca*) völlig aufgedeckt erscheint, zwingt nicht zu einer Beziehung auf den letzten Moment im Sintflutbericht (V. 13), wo sich das Wasser bereits verlaufen hat; ebensowenig der Umstand, dass er einige Male auf fester Erde zu stehen scheint. Man hat hier in weitgehendem Masse mit Freiheit der artistischen Auffassung zu rechnen.

c) In den weitaus meisten Fällen ist der Höhepunkt der Handlung (Gen. 22, 10—13) abgebildet, doch ist das Schaf (*κριός* LXX) nicht im

[1] Achelis a. a. O. 86.
[2] Hasenclever a. a. O. 192.

Dickicht verwickelt, sondern dreht nur den Kopf nach Abraham zu empor. Abweichungen vom Haupttypus s. o. in der „Zusammenfassung“. Letzterer erhält sich ohne wesentliche Abwandlungen in den nachfolgenden Kunstzweigen.

d) stellt die Erfüllung des dem Moses Exod. 3, 5 gegebenen göttlichen Befehles dar. Die Form der Darstellung mit dem aufgesetzten Fusse erinnert, wie in den Fällen sub $l_2$ Nr. 2. t Nr. 1 (vgl. ein Feld an der Decke eines Raumes im altchristlichen Hause auf dem Caelius) stark an statuarische Vorbilder der Antike, besonders an die Statue „of Jason (?) tying on a Sandal, now in the Louvre“.[1] Vgl. LANGE, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos.* Leipzig 1879.

$d_2$) Exod. 17, 6. (Num. 20, 8 ff.) cf. Deuteron. 8, 15. psalm. 77, 15. 104, 41. 113, 8. Jes. 48, 21. Sap. Sal. 11, 4. (I Cor. 10, 4.) Die „Söhne Israels“ (LXX) fehlen in den meisten Fällen.

$d_3$) Exod. 24, (2.) 12. (32, 15 f.) Die Gegenwart Gottes durch die Hand in den Wolken abgebildet, wie sub c. $d_1$.

$e_1$) I Reg. 17, 40. (49.)

$e_2$) Das Viergespann zeigt die antike Form (des Plutogefährts etc.); IV Reg. 2, 11. 13 liest man von einem Feuerwagen und Feuerrossen, die zwischen den Beiden während ihrer Unterredung hindurchfuhren .... „Und Elisa hob den Mantel des Elias, welcher von oben her niedergefallen war, auf, und trat an das Ufer des Jordan“ (LXX).

f) Hiob 2, 8 LXX: *καὶ ἐκάθητο ἐπὶ τῆς κοπρίας* (addens: *ἔξω τῆς πόλεως. χρόνου δὲ πολλοῦ προβεβηκότος κτλ.* Hebr.: „mitten in der Asche“). Die Identificirung des Bildes mit dem betr. Vorfalle des biblischen Berichtes ist von HASENCLEVER a. a. O. 221 mit guten Gründen in Frage gestellt worden; doch möchte ich sie nicht absolut verneinen. Später erscheint die (vollständige) Hiobdarstellung nicht nur auf dem Sarkophage des Junius Bassus! s. LE BLANT, *Revue archéologique* 1860, p. 36 f.

$g_1$) Dan. 3, 14—18. Nebukadnezar wirft den wegen Nichtanbetung des von ihm aufgestellten Bildes auf Grund der Anzeige von Chaldäern verhafteten drei Gefährten Daniel's Ananias, Misael, Azarias ihre Missachtung vor und erneuert die Strafandrohung (V. 6. 11), worauf sie standhaft sich auf Gottes Hülfe berufen. Zur Form der Statue vgl. RE. II 76 (richtige Betonung der Freiheit der künstlerischen Auffassung gegen Martigny).

---

[1] JAMESON, *The History of our Lord as exemplified in works of Art* etc. (continued and completed by LADY EASTLAKE) I 177 A 1.

$g_2$) **Dan.** 3, (21.) 23. cf. 25. Dazu das „Gebet Azaria's“ (**Dan.** 3, 24 ff. LXX), das zur vorliegenden Geschichte an sich keine Beziehung enthält, während im zweiten Stück („Gesang der drei Männer“ V. 52—90) an die drei die Aufforderung zum Lobe des Herrn mit der Begründung ergeht: „Denn er hat uns entnommen aus dem Hades, und hat uns errettet aus Todeshand, und hat uns befreit mitten aus (des Ofens) brennender Flamme, und hat uns aus dem Feuer erlöst“ (V. 88). Dagegen liegt V. 46—50 ein Zusatz zur Geschichte vor, in welchem neben der Beschreibung, wie hoch die Lohe aus dem Ofen schlug (vgl. V. 22), die Thatsache wiederholt wird, — „aber der Engel des Herrn war zugleich mit Azaria und seinen Begleitern in den Ofen hinabgegangen und stiess die Flamme des Feuers aus dem Ofen und machte es mitten im Ofen wie durchfegenden Tauwind“ (V. 49 f.; vgl. den Verwunderungsruf Nebukadnezar's V. 92 al. 25: und das Aussehen des Vierten (ist) *ὁμοίωμα ἀγγέλου θεοῦ* LXX; . . . . *ὁμοία υἱῷ θεοῦ* Theodotion).

h) Die Gebetsstellung Daniel's weist auf den von seinen Gegnern nach Durchsetzung ihres plumpen Vorschlages bei dem König (Darius) durch Auflauerung herbeigeführten Anlass zu seiner Festnahme; es heisst nämlich c. 6, 10, dass D. auch nach dem Bekanntwerden des Ediktes „sich in sein Haus begab . . . . kniete täglich dreimal nieder und betete zu seinem Gott und dankte ihm, ganz wie er bisher zu thun pflegte.“ Die Vorstellung des Gebetsgestus konnte sich also an seine Person enge knüpfen, so dass sie auch in die zwischen V. 16 und 23 liegende Situation übertragen wurde. — Auch hier haben sich an den ursprünglichen Bericht Legenden angesetzt, von denen die eine („**Βὴλ καὶ δράκων**“) V. 36 f. ein auf den Sarkophagreliefs vereinzelt begegnendes Motiv enthält.

i) *α*) **Jon.** 1, 15. 2, 1. Vom Meereswüten sieht man auf den Darstellungen keine hervorstechende Andeutung. Die Abkürzung in der künstlerischen Wiedergabe tritt namentlich in der geringen Schiffsbemannung und der Kleinheit des Schiffes hervor. *β*) 2, 11. *γ*) 4, 5 f. (LXX) heisst es, dass J. „sich der Stadt gegenüber setzte und machte sich dort eine Hütte und setzte sich darunter in (den) Schatten, bis dass er sähe, was mit der Stadt geschähe. Und Gott der Herr befahl einem Kürbis (**κολοκύνθῃ**),[1] und er wuchs über J. empor, dass Schatten wäre

[1] קִיקָיוֹן (vgl. Riehm, *Handwörterbuch des biblischen Altert.* [2]I 894). Über die abweichende Übersetzung der älteren (Itala: *cucurbita*) und der jüngeren (Vulgata: *hedera*) lateinischen Bibelversion und die sich daran schliessende Kontroverse zwischen Hieronymus und Augustin vgl. RE. II 69. Henszlmann a. a. O. 65 A. 29. Ficker, *Die Darst. der Apostel* 68 A. 1. Roller I 251 f. Müntz, Études p. 13 f.

über seinem Haupte, um ihm Schatten zu spenden von seinem Übel. Und es hatte J. über den Kürbis grosse Freude." Man sieht, mit welcher Ungezwungenheit sich die künstlerische Auffassung dem Bericht gegenüber stellte; vgl. o. S. 129. „Über einandergeschlagene Füsse sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen";[1] „die eine Hand auf's Haupt gelegt" ist ein weiteres „Zeichen der Ruhe bei den Alten".[2] δ) 4, 8. Die Sonne ist in einem Falle wirklich abgebildet. Zum Gestus des in die Hand gestützten Kinnes als Zeichen der Traurigkeit, der z. B. in den Sarkophagdarstellungen der Verleugnung Petri begegnet,[3] vgl. Cyprian epist. XI (C. presbyteris etc.), wo in der Beschreibung einer Vision (c. 4) zur Rechten neben einem „paterfamilias" ein „iuuenis anxius et cum quadam indignatione subtristis maxillam manu tenens moesto uultu sedebat." Das durch Wurmstich (V. 7) herbeigeführte Verdorren des Gewächses ist in mehreren Fällen durch völliges Wegfallen der Laube charakterisirt.

$k_1$) Matth. 2, 7 f. Auffallend ist, dass der Stern schon hier auf dem Bilde erscheint (s. erst V. 9 f.); aber er dient zur Kenntlichmachung der Situation.

$k_2$) V. 11. cf. Protevang. Jacobi 21 (ed. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha* [2] p. 41 f.). Das Niederfallen der Magier ist nicht dargestellt (zur Begründung s. RE. II 350 f.). Doch verweist DE WAAL, *Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst.* RQS I 173—196, mit Recht auf die Möglichkeit, dass die Stelle aus Ps. Matthaeus de ortu b. Mariae et infantia Salvatoris 16, p. 83, den Künstlern vor Augen gestanden haben könne: „ingressi domum inuenerunt infantem Jesum sedentem (!) in sinu matris".[4] Gegenüber tendenziösen Auffassungen ist mit POHL a. a. O. 174 daran festzuhalten, dass die Mariendarstellungen dieses Sujets „nicht um ihrer selbst willen, sondern der historischen Scene wegen da" sind. Über Heimat und Rang der Magier. s. HOFMANN, *Das Leben Jesu nach den Apokryphen.* Leipzig 1851, S. 126 f.

[1] LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet* (ed. Göschen IV 62, wo auch Beispiele).

[2] HERDER a. a. O. 225. 217.

[3] Vgl. oben Fig. 29. WILPERT, RQS I 140 A. 1.

[4] Vgl. die Verwertung der von Ps. Matth. 9 cf. Protev. Jac. 11 berichteten Schilderung der (ersten) Verkündigung am Brunnen — die zweite geschieht in ihrem Hause, während sie beim Wirken des Purpurvelums für den Tempel beschäftigt ist — auf Darstellungen späterer Kunstzweige (DE WAAL S. 178—180. STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler* I 44) und diejenige der Erzählung über das Gottesurteil der Maria (Ps. Matth. 12. Protev. 16. — DE WAAL S. 181 f. STRZYGOWSKI a. a. O.) etc. (MÜNTZ, *Études* p. 14.)

RE. II 348: Ihre königliche Würde ist nicht vor dem 6. Jahrh. (Caesararius von Arles) behauptet. Trotzdem macht LIELL S. 291 ff. (gegen PATRIZI) den Versuch, sie aus den Katakombengemälden abzuleiten. Sie ist vielmehr (vgl. Ochs und Esel in der Geburtsscene) aus alttestamentlichen Stellen wie psalm. 71 abgeleitet worden. Ihre Dreizahl[1] entspricht einfach der Matth. V. 11 berichteten Dreizahl der Geschenke die vereinzelten Abweichungen auf den Fresken (2 oder 4 Magier) werden durch „die Rücksicht auf Symmetrie und Harmonie" zur Genüge erklärt, und sie bestätigen ihrerseits, dass sich damals eine feste Tradition über die Anzahl noch nicht gebildet hatte.

$l_1$) Marc. 2, 12: Matth. 9, 6 f.: Luc. 5, 25. Joh. 5, 9.

$l_2$) Marc. 8, 22—26. (10, 51 f.: Luc. 18, 35. 41 f.) cf. Matth. 12, 22. — Joh. 9, 6 f.

$l_3$) Die Scene ist möglicherweise auf die Heilung des Taubstummen (cf. Marc. 7, 32) zu deuten; aber es kann zweifelhaft erscheinen, ob eine Specificirung der Darstellung hier, wie bei den Beispielen der folgenden Gruppe, überhaupt statthaft ist. Sie legt sich allerdings aus anderen Gründen nahe (s. u. Teil IV).

$l_4$) Gewöhnlich als Heilung des Aussätzigen (Marc. 1, 40 f.: Luc. 5, 12 f.: Matth. 8, 2 f.) gefasst.

$l_5$) Man rät meist auf die Blutflüssige (Marc. 5, 27: Matth. 9, 20: Luc. 8, 44), andere auf die Kananäerin (Marc. 7, 26—28: Matth. 15, 25—27). Auch hier wird durch die Heranziehung der literarischen Quellen die erstere Deutung als die näherliegende sich ergeben.

$l_6$) Auch hier könnte man versucht sein, statt an das Joh. 4 berichtete Gespräch Jesu mit der Samariterin an eine Verkündigungsscene von der Art der sub $k_2$ Anm. angegebenen zu denken. Doch legt sich in dem Falle Nr. 2 die Identität der männlichen Figur mit Christus wegen der benachbarten Scene, Nr. 4 wegen der sitzenden Haltung dieser Figur nahe.

m) (vgl. $n_3$) Abkürzungen aus den Berichten vom Speisungswunder der 4000 (7 Brote und einige Fische, 7 Körbe aufgehoben): Marc. 8, 5—9: Matth. 15, 34—38 (cf. 16, 10) oder der 5000 (hier 5 Brote und 2 Fische, 12 Körbe aufgehoben): Marc. 6, 41—44: Matth. 14, 17—21 (cf. 16, 9): Luc. 9, 16 f. Joh. 6, 9—13. (cf. 21, 10—13.)

n) Matth. 25, 1—12.

o) Auferweckungsscene; „wenn von allen solchen Wundern, die das Neue Testament erzählt, gerade das Lazaruswunder zur Darstellung kam, so hat das seinen Grund darin, weil dafür die antike Kunst die Formen

[1] Auf 56 von 59 Monumenten (bei LIELL). Literarische Zeugnisse hiefür treten nicht vor dem fünften Jahrh. auf (HOFMANN 127 f. LIELL 296).

darbot" (HASENCLEVER a. a. O. 212). Aber es kann für die Mehrzahl der Fresken aus der vorliegenden Periode bei dem Fehlen näherer Kennzeichen, die speciell auf die Lazarusscene weisen (kniende Frau neben dem Grabmal), fraglich erscheinen, ob hier das Bewusstsein von einer Darstellung gerade dieser Scene bereits überall vorhanden war, und nicht vielmehr die Thatsache der Auferweckung Christi im allgemeinen zur Darstellung gelangen sollte. Allerdings kann man später (s. u. Teil IV) zu jener Identifizirung, die sich nahelegte, weil, wenn überhaupt, so hier die Vereinigung eines biblischen Berichts mit der vorhandenen Darstellung sich als möglich erwies (vgl. Joh. 11, 44). — Es sei noch, um für einzelne Fälle aus der Hauptgruppe C eine Specialdeutung im biblischen Sinne offen zu halten, für $g_1$ auf (Matth. 18, 12 f.:) Luc. 15, 4 f. (Joh. 10), für $s_1$ (Tobias?) auf Tob. 6, 5, für t Nr. 2 auf Marc. 1, 9 f.: Matth. 3, 16: Luc. 3, 21 f. Joh. 1, 32 verwiesen.

Es würde von dem eigentlichen Zwecke der vorliegenden Untersuchung ablenken, wollten wir nun an der Hand von Beispielen die Fortbildung, welche die einzelnen Stücke innerhalb der verschiedenen Kunstzweige der altchristlichen Periode im weiteren Sinne gefunden haben, mit der Ausführlichkeit der im zweiten Teile dieser Untersuchung gegebenen Aufzählung fortzuführen versuchen. Aber die Schlussfolgerungen, die sich mit Rücksicht auf die Behandlung des biblischen Cyklus nach Form und Inhalt bei einem kurzen Überblick über die Fortentwicklung desselben ergeben, sind doch für das vorliegende Problem indirekt von einiger Bedeutung, so dass auf einen solchen nicht ganz verzichtet werden kann. Denn sie rücken an ihrem Teile auch die Frage nach Recht und Umfang einer Benutzung der schriftstellerischen Erzeugnisse ins Licht, was der Frage nach dieser Benutzung innerhalb des engeren Zeitabschnittes auch der ältesten Epoche zu gute kommt. Dazu hebt sich, auf die Kunstprodukte selbst gesehen, die Eigenart des ältesten Cyklus auf dem Hintergrunde der späteren Darstellungen schärfer ab, wobei noch zu beachten ist, dass manche der späteren Fresken (4. Jahrh.) in der Behandlung eines Sujets Abweichungen von der ursprünglichen Form der Darstellung aufweisen, die nur durch die Anlehnung an den Typus des gleichen Sujets innerhalb eines späteren Kunstzweiges erklärt werden kann.

Zwischen den Darstellungen des Sarkophagreliefs, die hier in erster Linie in Frage kommen, und denen der älteren Wandmalerei steht zunächst der (an sich beschränkte) Kreis von eingeritzten Zeichnungen (Graffiti) biblischen Inhaltes, welcher durch mehrere der noch vor-

handenen Marmorplatten, die den Loculi zum Verschlusse dienten, geboten wird. Ihre Datirung ist an der Hand von beigefügten Inschriften oder aus anderweitigen Kennzeichen nur in verhältnismässig wenigen Fällen mit Sicherheit zu vollziehen; aber die von DE ROSSI im I. Bande seiner *Inscriptiones christianae* aus dem Gesamtmaterial der datirbaren Inschriften erhobene Zusammenstellung hat ergeben, dass die Mehrzahl derselben, soweit sie den unterirdischen Coemeterien entstammen, dem Ende unserer Periode, speciell dem vierten Jahrhundert, zufällt, was einen Schluss auf den Gesamtbestand der Grabplatten gleicher Herkunft zulässt. Die durch Einritzung auf den Platten hergestellten Zeichnungen lassen freilich in der Regel, zufolge der dürftigen Behandlung des Materials und der unzureichenden Ausbildung der betr. Handwerker, an Mangelhaftigkeit der Ausführung alles hinter sich, was auf den Gemälden der unterirdischen Gänge und Kammern uns bereits als auf niedrigster Stufe künstlerischer Vollendung stehend entgegentrat. Grössere Darstellungen, gerade der biblischen Scenen,[1] treten überhaupt zurück, was bei der verhältnismässigen Enge des Raumes, sofern man sie neben der Inschrift anbrachte, und der Dürftigkeit der technischen Herstellung, die doch keine gute Wirkung versprach, begreiflich ist. Man liebte es, kleinere Dekorationsstücke, seien es auch wirkliche Symbole, wie schon in ältester Zeit den Anker, oder symbolartige Figuren (Fische;[2] Vögel aller Art auf beiden Seiten der Inschrift oder eines Gefässes, oder eine einzelne Taube mit Blatt oder Zweig im Schnabel oder auf demselben sitzend, auch wohl ohne einen solchen), ferner die verschiedenartigsten Embleme, die zur Kennzeichnung des Berufes des Verstorbenen oder seines Namens dienten (vgl. SCH., *A.* 264), neben der Inschrift anzubringen. Ausser ihnen treten Hirten- und Orantenfiguren am häufigsten auf, und nächstdem erst die eigentlich biblischen Scenen, unter denen solche, die einer symbolartigen Fassung vermöge entsprechender Bestandteile der Darstellung am ehesten Zutritt boten, den Vorrang gehabt zu haben scheinen. Wenigstens begegnet Noah in der Arche, über welchem sich die Taube, den Zweig (öfters mit Beere!) im Schnabel, befindet, verhältnismässig am häufigsten, und

[1] Die wichtigsten sind bei GARRUCCI VI tav. 484 f. vereinigt, freilich in durchaus unzureichender Abbildung. Die Photographien (hieher gehöriger) Wände des Lateranmuseums hat ROLLER I pl. X. XI (entsprechend Mus. Lat. XIV. XV) sowie pl. IX., II pl. LXV. LXXI. LXXII aufgenommen; Nachrichten über andere Grabplatten desselben Museums FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke* etc., über Grabplatten des Museo Kircheriano SCHULTZE, *A. St.* 271—9 gegeben. Dazu kommen Stücke aus den Kallistkatakomben (DE ROSSI, *R. S.* II. III).

[2] Vgl. ACHELIS a. a. O. 55—75.

Tauben oder andere Vögel, auch Schafe, nehmen gelegentlich — nicht selten paarweise — den Platz neben einer Orantenfigur ein. Willkürlichkeiten aller Art mehren sich, der schnelleren und leichteren Herstellungsweise dieser Umrisszeichnungen entsprechend.[1] Doch fehlt es auch nicht an strengeren Anlehnungen an den Durchschnittstypus der Freskendarstellungen, wie bei Noah im Falle Mus. Kircher. Nr. 111: Schultze 275 Nr. 45, beim guten Hirten in den Fällen Mus. Kircher. Nr. 82: Schultze 272 Nr. 26. Mus. Lateran. XIV 13. Umgekehrt steht z. B. die einzige erhaltene Darstellung der Magierhuldigung (Mus. Lat. XIV 1) dem betr. Sarkophagtypus näher.

Was nun die wichtigere Klasse der Sarkophagdarstellungen anlangt, so zeigen datirbare Monumente wie der Sarkophag der Junius Bassus († 359; Bosio p. 45. Roller II pl. LIX. cf. p. 64) im Vergleich zu den älteren Gemäldedarstellungen, dass eine beträchtliche Erweiterung der biblischen Sujets nach Form und Inhalt innerhalb des vierten Jahrhunderts, schon bald nach Konstantin, erfolgt ist. Dieselbe erstreckt sich sowohl auf die Komposition der einzelnen Scenen wie auf den Umfang des biblischen Gesamtcyklus. In ersterer Hinsicht forderte schon der Charakter des fortlaufenden Reliefs an den Seitenfeldern die Einfügung einer grösseren Anzahl von Figuren in die verschiedenen (biblischen) Scenen oder liess sie doch wenigstens zu, ja veranlasste die Einfügung überflüssiger oder doch zum Teil unerklärlicher Personen,[2] die als Füllsel des sonst leer bleibenden Hintergrundes dienten. An neu hinzukommenden Sujets stechen innerhalb des Alten Testaments Scenen hervor wie die Erschaffung des Menschen,[3] das Doppelopfer Abel's und Kain's,[4] der Durchgang durch das Rote Meer,[5] die Totenerweckung im Anklang an den ezechielischen Bericht,[6] im Neuen Testament die Geburtsscene[7] (häufig in Verbindung mit der Magierhuldigung[8]),

[1] So erscheint statt des Daniel zwischen den Löwen einmal (Mus. Kircher. Nr. 98: Schultze 274 Nr. 36) auffällig genug, eine weibliche Person, mit langen Haaren. Ferner liegt Mus. Lateran. XIV 8 eine auffällige Hereinziehung biblischer Seitenmotive in eine Hirtendarstellung (Le Blant, *Ét. sur les sarc. d'Arles* p. XXXIII f.) vor.

[2] Le Blant p. IX f.

[3] Vgl. Schultze, *A.St.* 151 f. Ficker, *Bildwerke* 43 f. *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen* a. a. O. 34 ff. Breymann a. a. O. 85 ff. Schultze, *A.* 325.

[4] Vgl. Breymann a. a. O. 90 f.

[5] Vgl. Bayet p. 38 f. Le Blant *Sarc. de la Gaule* XII f. Schultze, *A.* 257.

[6] Vgl. Schultze, *A.St.* 101 f.

[7] Vgl. Schmid a. a. O. Strzygowski, *Byz. Denkmäler* I 45 f.

[8] Vgl. Liell 249 ff. Ficker, *Dichtungen* 39 f. Strzygowski S. 46 f. 108 f. Der Stern erscheint nunmehr in der Darstellung. Als Geschenke sieht man „wiederholt Brod, Äpfel und Vögel“ (de Waal, *RQS.* I 176 A. 1. 177 A. 2).

die Wasserverwandlung zu Kana (als Pendant zu der alten Brotvermehrungsscene[1]), die Schlüsselübergabe an Petrus und die Verleugnung durch diesen,[2] der Einzug Jesu in Jerusalem[3] und das Verhör vor Pilatus, daneben verschiedene Gefangennahmen, über deren specielle Deutung noch keine Übereinkunft erzielt ist,[4] vor allem aber fällt das vermehrte Vorkommen der Christus-Apostel-Gruppe auf, in welche kirchliche Symbole (Lamm — auf dem Hügel, mit den vier Paradiesströmen —, Labarum) eintreten. Von den im Freskencyklus vorhandenen Darstellungen werden einige häufiger, andere seltener; zu jenen gehören der Gesetzesempfang durch Moses und die Himmelfahrt des Elias, die Blindenheilung[5] und die Scene des blutflüssigen (WILPERT, *Ein Cyclus* S. 25. STRZYGOWSKI a. a. O. 106 — kananäischen? vgl. FICKER, *Bildwerke* S. 17 f.) Weibes.

Manche Darstellungen erhalten bedeutende Abwandlungen, ohne dass die alte Form ganz verschwände. Neben die alte Art der Darstellung der Brotvermehrung, wonach Christus mit dem Zauberstabe einen der zu seinen Füssen stehenden sieben Körbe berührt, tritt eine andere; wir sehen ihn je einem zu beiden Seiten stehenden Jünger die Hände wie segnend auf Körbe (Korb und Fischbehälter) legen, während andere Körbe zu ihren Füssen auf dem Boden stehen.[6] Einen ähnlichen, gleichfalls schon bei einigen der späteren Fresken zu beobachtenden Fortschritt weisen die Darstellungen des Felsenwunders sowie der Auferweckung auf. Dort erscheint Moses jetzt häufiger bärtig, und es mehren sich die Fälle, wo eine oder mehrere kleiner trinkender oder schöpfender Gestalten, durch niedrige runde Mützen als Juden gekennzeichnet (vgl. 44 A. 1), in gebückter Haltung zu dem Felsen hinzulaufen. Hier werden die Fälle häufiger, wo eine kniende Frau in bittflehender Haltung in der Nähe des Grabmales erscheint,[7] wodurch die Scene nun-

[1] Vgl. FICKER a. a. O. 30.

[2] Vgl. FICKER a. a. O. 29 f. *Die Darstellung der Apostel* 97 ff.

[3] Vgl. STRZYGOWSKI S. 38 f.

[4] s. schon BOSIO p. 473 sub VII: Fresko in OSTRIANUM, arc. I (S. AGN. Bosio). Bogen rechts. Auf dem Sark. des Junius Bassus begegnen deren zwei; sonst auf den Sarkophagen erscheint die Gefangennahme häufig neben dem Felsenwunder und wird daher mit diesem auf Moses gedeutet (FICKER, *Apostel* 93 ff. A. 2).

[5] Vgl. STRZYGOWSKI S. 106. Der Blinde auf einem Teil der Monumente mit Stab. Auch zwei Blinde treten auf. Nach FICKER, *Dichtungen* 29, ist die Scene „mit Ausnahme der wunderbaren Speisung, auf den Sarkophagen unter den heilenden und helfenden Wundern Christi am häufigsten dargestellt."

[6] Unter den Freskendarstellungen vertritt nur eine diesen Typus (s. o. S. 74); in der Mitte zerstört, erhält sie eben durch die Sarkophagreliefs ihr Licht.

[7] FICKER, *Bildwerke* 16. PÉRATÉ, *La résurrection de Lazare* l. c. 273 f. — SCHULTZE, *A.* 321.

mehr deutlich als Auferweckung des Lazarus gekennzeichnet wird. Auch die Hintergrundsfiguren bringen mehrfach Veränderungen zuwege, die mit einer genaueren Anlehnung an den biblischen Bericht im Einklang stehen oder auf eine dem Geiste dieser späteren Epoche eigentümliche Fassung der Scene schliessen lassen, während sie in anderen Fällen auf völlige, lediglich durch artistische Rücksichten bedingte Willkür zurückgehen,[1] durch die z. B. auch das Gegenüberauftreten von Scenen wie Felsenwunder und Auferweckung zureichend erklärt wird; man wird über die äussere Symmetrie hinaus für diese Gegenüberstellung in der Regel[2] nicht nach inneren, tieferen Beziehungen suchen dürfen, ebensowenig wie dies für die Fälle der Freskendarstellungen statthaft gewesen wäre, wo z. B. der Magierscene die Scene mit den drei Jünglingen der äusseren Stellung der Bilder nach entspricht. Christus tritt auf den Sarkophagreliefs auch in einigen alttestamentlichen Scenen, wie in der sogen. Zuweisung beim Sündenfall, wo Adam ein Ährenbündel, Eva ein Lamm beigegeben ist,[3] selber auf, und zwar, hier wie in anderen Fällen, mit Buchrolle in der Linken,[4] während die Rechte in den neutestamentlichen Wunderdarstellungen, wie schon auf den Fresken, den Stab hält; oft sogar mit beiden Emblemen,[5] die in anderen Fällen wieder zusammen fehlen. In die Danielscene kommt mit der Herbeischaffung des Brotes durch den Propheten Habakuk (*Βὴλ καὶ δράκων* V. 36 f.) ein neues Moment.[6]

Von den biblischen Sujets zweiter Klasse erhalten die Darstellungen des guten Hirten, die verhältnismässig seltener zu werden beginnen, eine dem antiken Zuschnitt wieder unbefangener angenäherte Form.[7] „Gerade als das Christentum den Sieg in dem grossen Religionskampfe an sich riss, schloss es sich weit auf nach der Seite der antiken Kultur und liess diese in breitem Strome in sich eingehen. Das giebt uns den Schlüssel zum Verständnis der Thatsache, dass die antike Tradition nochmals so mächtig

---

[1] Ein charakteristisches Beispiel für sonderbare Verknüpfung verschiedener in dem fortlaufenden Relief äusserlich nebeneinanderstehender Scenen s. ROLLER II pl. LX 2. p. 68. LE BLANT l. c. p. XV. X f.

[2] Vgl. FICKER, *Dichtungen* S. 24 f. 26. Weitere Beispiele S. 25 f.

[3] Vgl. FICKER, S. 32 f. BREYMANN a. a. O. 62 ff.

[4] Diese ist „auf den Darstellungen vom 5. Jahrh. ab fast stereotyp geworden" (v. GEBH. und HARNACK, *cod. Rossan.* p. XXXVI A. 1). Vgl. FICKER. *Apostel* 80.

[5] So auch in der Auferweckungsdarstellung der Grabplatte Mus. Later. XIV 15: ROLLER I pl. X 15

[6] Vgl. *BAC* 1884 f., p. 89—92. FICKER S. 31 f.

[7] Nebeneinanderauftreten mehrerer Hirtenfiguren; vielfach bärtiger Typus; Exomis. Vgl. GROUSSET, *Le Bon Pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens* in den *Mélanges d'arch. et d'hist.* V 1885, p. 161—80.

in der bildenden Kunst hervortrat".[1] Nicht selten findet eine Verwebung von Jonas- und anderen maritimen, ja sogar Hirtendarstellungen statt, die den gleichen Eindruck hervorruft.[2] Die oben als Einführungsscene bezeichnete Orantendarstellung (Orans zwischen zwei Männern), für die auch ein Graffitobeispiel vorliegt,[3] tritt häufig in der Mitte eines Monumentes auf, desgleichen Christus zwischen zwei oder mehreren Aposteln, zum Zeichen, dass sich die Tendenz auf feierliche Gruppirung zur Kennzeichnung der Würde der an hervorragender Stelle (erhöht) stehenden Person, verstärkt hatte, um dann auf den Mosaikdarstellungen[4] aus der Blütezeit zu überwiegen.

Bei diesen kamen äussere Bedingungen wie die Technik ihrer Herstellung und der Ort ihres Vorkommens, der kräftigen Hervorhebung jener Tendenz entgegen, die dem veränderten kirchlichen Kunstcharakter der neuen Epoche seit Konstantin entsprach: „à la place des symboles vagues ou timides nous trouvons les éclatantes manifestations d'une religion pressée d'affirmer son triomphe. L'art des basiliques se substitue à celui des catacombes."[5] Bilder apokalyptischen Inhaltes und Repräsentativakte verschiedener Art, bei denen die vermehrte Anwendung eigentlich kirchlicher Symbole ins Auge fällt, überwiegen gegenüber solchen mit biblischem Inhalte in engerem Sinne. Aber auch dekorative Scenen von hervorragender Ausbildung fallen, am Anfange wenigstens, noch ins Auge, wie die prächtigen Deckenmalereien des Mausoleums von S. Costanza. (Für den Orient vgl. SCHULTZE, *Archäologie* 200 f.)

Für das Gros der (noch vorhandenen) Darstellungen des neuen Kunstzweiges, durch welche dieser zu einer bisher nicht gekannten Höhe sich aufschwang, ist nach RICHTER's Nachweise[6] gelegentlich der Förderung der Kunstbestrebungen durch die Kaiser des vierten Jahrhunderts ein starker Einfluss von Vorbildern der statuarischen Plastik massgebend geworden. „Es ist sicher ein Irrtum, wenn man annimmt, die musivischen Gemälde Ravennas seien die frühreife und dabei echte Frucht der altchristlichen Cultur." „Diese Compositionen sind im Verhältnis

[1] SCHULTZE, *A.* 249. Vgl. LE BLANT l. c. X f. XIV f. RICHTER a. a. O. 12.

[2] FICKER, *Bildwerke* 64 sub 3. cf. MÜNTZ p. 29 f. (Baptisterien!)

[3] Aus OSTRIANUM (*BAC* 1880, tav. III. p. 66—8). Später bekanntlich öfter, wenn auch teilweise unter Veränderung der Komposition, auf Goldgläsern, wo die Beischriften der Namen für die beiden Männergestalten („Petrus", „Paulus"), wie in den Fällen GARRUCCI, *Vetri* tav. IX, 6. 7, auf eine feste traditionelle Auffassung des Gegenstandes weisen, während sie für die weibliche Mittelfigur in stärkerem Maasse wechseln.

[4] Vgl. S. 21 A. 1. BAYET p. 76 ff. SCH., *A.* 197 ff.

[5] MÜNTZ p. 10.

[6] *Die Mosaiken von Ravenna* S. 116 ff.

zu den früheren Bestrebungen und Leistungen weniger das Resultat einer aufsteigenden Entwicklung, als eine durch Addition gewonnene Summe von Hemmbildungen. In der Wahl der Gegenstände ist gegen früher ein weit engeres, aber auch ein mehr einheitliches und systematisches Interesse massgebend gewesen".[1] Die ursprüngliche Produktivität mit Rücksicht auf Mannigfaltigkeit des Inhaltes, welche die altchristliche Wandmalerei kennzeichnete, tritt zurück und mit ihr die unbefangene Heiterkeit jener älteren Darstellungen, welche in Anlehnung an die dekorativen Formen der spätrömischen Wand- und Deckenmalerei fast mühelos zustande gekommen war. Anstelle der jugendlichen Frische, welche jene Bilder atmen, tritt eine grössere Feierlichkeit und eine Strenge des Ausdrucks, die vielfach mit der stärkeren Hervorhebung der Individualität der Figuren Hand in Hand geht.[2] Die Wirkung der neuen Wandgemälde vollzieht sich weniger nach Analogie der unterirdischen Fresken der älteren Epoche, d. h. im Sinne des spätrömischen Zimmerwandschmucks, — sie ist geradezu auf Erbauung berechnet; eine lehrhaft praktische Tendenz tritt mit der Zeit um so stärker hervor, je unzweideutiger die kirchliche Beeinflussung ist, die nun wirklich, schon vor 400, auf das Zustandekommen der Bilder ausgeübt wird.[3] Das entsprach dem veränderten Gesamtcharakter der neuen, nachkonstantinischen Epoche. „Die kirchlichen Interessen der Zeit standen mit dem Geiste der statuarischen Malerei völlig im Einklang."[4] Man befleissigt sich der Gegenüberstellung ganzer Cyklen aus dem Alten Testament auf der einen, aus dem Neuen Testament auf der anderen Seite u. s. w., aus Rücksichten, die von der vermehrten und allgemeiner verbreiteten Aufmerksamkeit auf typologische Beziehungen Zeugnis ablegen. Christus tritt in höherem Grade als in der vorkonstantinischen Zeit in den Vordergrund der religiösen Betrachtung wie der künstlerischen Darstellung. In den neutestamentlichen Scenen von S. Apollinare Nuovo in Ravenna sieht seine Gestalt aus dem Bilde heraus, als ob sie eigentlich nicht bei der Sache wäre und in erster Linie für sich zu dem Beschauer sprechen wollte.[5] Eine schematische

---

[1] S. 116. 5.

[2] Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts beginnen sich bestimmte Gesichtstypen, zunächst der beiden Apostel Petrus und Paulus, herauszubilden.

[3] Vgl. Müntz p. 18. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert* (1892). Sch., *A. St.* 5 A 1 (Väterstellen).

[4] Richter S. 129.

[5] Richter S. 51.

Anordnung, die, was die Vollständigkeit der Komposition anlangt, unter partieller Anlehnung an die Reliefvorbilder erfolgte, tritt auf diesen (13) Darstellungen des Lebens Christi[1] hervor, denen sich an der gegenüberliegenden Wand (13) Darstellungen der Leidensgeschichte Christi[2] in noch vollerer Gruppirung anschliessen: auf den letzteren erscheint auffälligerweise der bärtige Heilandstypus.[3] — Eine fortgehende stärkere Rücksichtnahme auf die biblischen Berichte spricht, sowohl im Hinblick auf den Gesamtumfang wie auf die Komposition im einzelnen Falle, aus den Kunstprodukten der neuen Epoche.[4] Der historische Sinn war inzwischen lebendig geworden. „Indem Dichter den biblischen Stoff behandelten, und die geistliche Beredsamkeit in ihrer klassischen Ausbildung im vierten Jahrhundert die Bibelkenntnis in weitere Kreise trug, und die katechetische Unterweisung sich umfangreicher gestaltete, kam der Inhalt der heiligen Schriften zu weiterer Verbreitung als vorher".[5] Das gilt in uneingeschränktem Sinne von der Miniaturmalerei, welche rein aus dem Interesse an den heiligen Offenbarungsurkunden (SCH., *A.* 186) historische Darstellungen in eigentlichem Sinne des Worts zu liefern begann, aber ihrerseits gleichfalls eine starke Beeinflussung durch antike Traditionen zeigte, wie sie auch hie und da Reminiscenzen an die Art der älteren Freskomalerei durchaus nahelegt.[6]

[1] RICHTER 44 ff. SCH., *A.* 210 ff.

[2] RICHTER 53 ff. SCH., *A.* 213 ff.

[3] Vgl. S. 127 A. 1. Erklärungsversuche s. bei SCH., *A.* 214. 341 A. 1 (Litt.). 344 f. SCHULTZE sieht in der Wahl des bärtigen Typus eine „Annäherung an den Gottestypus, der gerade damals aufkam" (345). Zu dem Auftreten desselben gerade in den Scenen der Leidensgeschichte hat aber gewiss der oben S. 131 A 1 berührte altrömische Brauch mitgewirkt.

[4] Aus der Scene des Gichtbrüchigen sind in S. Apollinare Nuovo zwei Momente zur Abbildung gelangt. Unter den übrigen neutestamentlichen Scenen bildet die Besessenenheilung (STRZYGOWSKI a. a. O. 37 f.) ein beliebtes Motiv, namentlich auch der Elfenbeinplastik. Eingehendere Verwertung von Scenen aus der (apokryphen) Geburtsgeschichte Jesu bieten mehrere Elfenbeindiptychen ravennatischen Ursprungs (STRZYGOWSKI S. 85) und die Kathedra des Maximianus, Bischofs von Ravenna 549 (PÉRATÉ p. 346 f.). Was die Apostelgeschichte anlangt, so gab 544 ein Vortrag des Arator über sein Werk *de actibus apostolorum* (in Hexametern) den Anlass zu Darstellungen aus derselben in der Basilika S. Pietro ad Vincula (darunter auch das Martyrium Pauli; vgl. einige Sarkophagreliefs) und sonst (STEINMANN a. a. O. 29 f.).

[5] SCH., *A.* 256.

[6] Vgl. unter den (älteren) Miniaturen der Wiener Genesis (SCH., *A.* 188 ff.) das die Situation (mit verhältnismässig einfacher Gruppirung) Gen. 48, 2 f. darstellende Miniaturbild LABARTE, *Hist. des arts* II pl. XLII p. 161 f. 445 f. Als späte Ausläufer einer in noch erkennbarem Anschluss an das Verfahren der altchristlichen Freskendarstellung zustande gekommenen biblischen Malerei können *„die Wandgemälde*

Im ganzen genommen war freilich mit der Erweiterung des Cyklus der biblischen Darstellungen doch eine Verengerung des ursprünglichen produktiven Geschmacks der altchristlichen Malerei gegeben. Die Vorliebe für Darstellungen von Scenen des Leidens, speciell dann der Kreuzigung Christi,[1] die dem Geiste der älteren christlichen Kunst entgegen war, beginnt in der Folgezeit, wie schon vorher die Vorliebe für Darstellungen von Märtyrerscenen, zu überwiegen. Und die Vereinseitigung der kirchlichen Kunst des Mittelalters nimmt ihren Anfang.

Stärker und verhältnismässig reiner als auf den Mosaiken aus der Blütezeit zeigt sich der fortdauernde Einfluss der antiken Formengebung auf Elfenbeindarstellungen dieser Epoche,[2] unter denen die Diptychen[3] ravennatischen Ursprungs Christus (vgl. den guten Hirten auf dem Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia;[4] dazu einige Sarkophage) mit dem Stabkreuz zeigen. Lokale Sonderstile bringen ihre Eigenart, wie schon innerhalb der Sarkophagplastik,[5] zur Geltung und fügen den älteren Formen der Darstellung zum Teil neue Momente bei. Das Gleiche trifft für zahlreiche Produkte der Kleinkunst zu, deren nähere Datirung vollends im Unsicheren liegt, von denen aber einige eine stärkere Anlehnung an den ältesten Cyklus (abgekürzter) biblischer Darstellungen aufweisen.[6]

---

*der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*" (Titel einer Schrift von Kraus. Freibg. 1884. Fol.) betrachtet werden. Zur Miniaturmalerei im allg. vgl. v. Gebh. und Harnack, *cod. Rossan.* S. XXII A 1. (Breymann a. a. O. 136 ff.) Pératé p. 269 ff., Sch., *A.* 186 ff. Strzygowski a. a. O. 83 f. Bayet p. 22 f. 67 ff.

[1] Die ältesten Beispiele: Syrisches Evangeliar von 586 auf der Laurentiana in Florenz (Pératé p. 276 f.); Holzthür von S. Sabina (Sch., *A.* 282 ff. 334 f.). Vgl. eine Goldplatte bei Forrer a. a. O. 18.

[2] Hervorragende Beispiele: Elfenbeinkassette von Brescia (Westwood l. c. p. 33—8 pl. III: Sch., *A.* 279 Fig. 87. Vgl. S. 278 ff.); Berliner Elfenbeinpyxis (s. o. S. 81 A. 1. Sch., *A.* 276 f.) und andere Pyxiden (Sch., *A.* 275 ff. Bayet 117 ff.).

[3] Über Diptychen (zwischen den J. 406—541) vgl. Kraus, *Die christliche Kunst* S. 123—30. Schultze, *Archäologie* 267 ff. (Litt. S. 267 f.; dazu:) A. Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire conservée au Musée du Louvre* (*Extrait de la Gazette archéologique* 1884), p. 3 f. Strzygowski a. a. O. 28 ff. 42 f. 48 ff. 84 f. Wyatt and Oldfield, *Notices of sculpture in ivory* etc. (London 1856) Titelbild; p. 37. Bouchot, *Les reliures d'art à la Bibliothèque nationale* (Paris 1888) pl. 1; p. 10. Photographie eines Evangeliardeckels des Museo di Classe in Ravenna Nr. 10316. Graeven, *Mitth. des k. d. Arch. Inst. Röm. Abth.* VII 204 ff. cf II 237 ff.

[4] Richter a. a. O. Taf. II. S. 23—31, von ihm (S. 30) als „die vollendetste Leistung auf dem Gebiet der altchristlichen Malerei" bezeichnet. (Die Liebkosung des Schafes mit der Rechten bildet ein neues Moment der gleichzeitigen Hirtendarstellungen, welches dem oben S. 95 aufgeführten letzten Typus chronologisch anzuschliessen ist.)

[5] Le Blant p. V ff. *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* p. XI. cf. XIII f.

[6] s. die Fragmente einer Kölner Glaspatene mit alttestamentlichen Abbil-

Blicken wir von dem Höhepunkte der Entwicklung, bis zu welchem die christliche Kunst sich zu einer gewissen Selbständigkeit erhoben hat, zurück, so erkennen wir, dass bei der Ablösung eines Kunstzweiges durch den andern der vorhandene Cyklus biblischer Darstellungen in der Regel übernommen wird, wobei einige Scenen zurück-, andere hervortreten, wieder andere völlig neue sich einstellen, je nach den äusseren und inneren Bedingungen, welche sich aus der technischen Eigenart der verschiedenen Kunstgattungen und aus der Thatsache der Veränderung der allgemeinen Geistesrichtung in einer neuen Epoche ergeben. Wo vorhandene ältere Scenen nicht verstanden wurden oder sich der veränderten Gesamtauffassung schwer einfügen liessen, erfuhren sie gelegentlich eine Umdeutung oder nähere Specialisirung im biblischen Sinne.[1] Die zeitliche Priorität einer Darstellung, sofern sie überhaupt festzustellen ist, liefert keinesfalls immer eine untrügliche Gewähr für reinere Erhaltung eines bestimmten Typus. Aber es macht sich im grossen und ganzen ein allmählicher Wandel der gesamten Anschauungen im Laufe der kunsthistorischen Entwicklung geltend, wie u. a. das stetige Zurücktreten von Darstellungen des guten Hirten beweist. Die grösste Veränderung bringt das vierte Jahrhundert mit sich, an dessen Anfang die weittragendste Veränderung der gesamten Lage fällt, welche die Geschichte des Christentums der ältesten Epoche aufzuweisen hat.[2]

---

dungen und einer Orans zwischen zwei Bäumen (BAC 1864 Nr. 5. p. 90 f. 1866, p. 52). Die hieher gehörigen Werke der Kleinkunst sind sehr mannigfaltig Lampen s. o S. 21 A. 2. SCH., *A.* 292 ff. LE BLANT, *De quelques sujets représentées sur des lampes en terre cuite de l'époque chrétienne* in *Mélanges d'arch. et d'hist.* VI p. 229—38; Ölampullen, Ringe s. SCH., *A.* 300 ff.; Devotionsmedaillen, nach Art von Enkolpien an der Brust am Bande getragen, s. BAC 1869, p. 33—45. 49—64; Goldgläser s. o. S. 21 A. 3. FICKER, *Apostel* 48 ff. SCH., *A.* 306 ff.; versch. Gegenstände s. FORRER a. a. O. Um 400 bezeugt der Bischof Asterius von Amasea, hom. de divite et Lazaro, die Sitte der wohlhabenderen Christen seiner Zeit, in ihre Gewänder Darstellungen der „evangelischen Geschichte" einwirken zu lassen: „*αὐτὸν λέγω τὸν Χριστὸν ἡμῶν μετὰ τῶν μαθητῶν ἁπάντων καὶ τῶν θαυμασίων ἕκαστον, ὡς ἡ διήγησις ἔχει. ὄψει τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας, τὸν παραλυτικὸν τὴν κλίνην ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα, τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπευόμενον, τὴν αἱμοῤῥοοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην, τὴν ἁμαρτωλὸν τοῖς ποσὶν τοῦ Ἰησοῦ προσπίπτουσαν, τὸν Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα. καὶ ταῦτα ποιοῦντες* — fügt er hinzu — *εὐλαβεῖν νομίζουσιν καὶ ἱματίῳ κεχαρισμένα τῷ θεῷ ἀμφιέννυσθαι*" (CIAMPINI l. c. I 93; Abbildungen bei FORRER a. a. O.; vgl. S. 22. BAYET p. 74 f.).

[1] Vgl. die Beischriften der in Podgoritza (Serbien) gefundenen Schale (LE BLANT, *Ét. sur les sarc. d'Arles* p. X. XXVIII f. SCH. *A.* 313 f.) sowie zahlreicher Goldgläser (s. o. S. 142 A. 3. cf. 120).

[2] Verlauf und Periodenteilung der altchristlichen Kunstentwicklung sind trefflich skizzirt von STRZYGOWSKI, *Byzantin. Zeitschrift* I 1892, S. 65 ff. (575 ff. 589.)

# IV. Heranziehung altkirchlicher Literatur zur Deutung der Fresken.

Wir haben in den Ausführungen des vorhergehenden Teiles gesehen, dass die Schöpfung der unterirdischen Wandgemälde der ältesten christlichen Zeit eine gewisse Dürftigkeit sowohl der Auswahl der Vorwürfe im Verhältnis zum Gesamtumfange des biblischen Stoffes als der Komposition der einzelnen Scenen mit sich brachte. Eine nähere Betrachtung der Art, wie der biblische Cyklus in den übrigen, späteren Kunstzweigen fortgeführt wird, vermochte dies zu bestätigen und eben damit gerade das Auffallende dieser Beobachtung ins Licht zu setzen. Denn keiner Kunstgattung ist es wie der Malerei vergönnt, in ihren Schilderungen mit leichten Mitteln in die Breite zu gehen und so die Darstellung historischer Scenen zu einer bewegten und vollständigen zu gestalten.[1] Man wird allerdings bei jener Beobachtung sofort die äusseren Schwierigkeiten, die sich im allgemeinen einer behaglichen Ausmalung in den unterirdischen Räumen entgegenstellten, in Anschlag zu bringen haben; daneben ist dann das allgemeine Recht der Freiheit artistischer Auffassung gebührend in Erwägung zu ziehen. „Rücksichten auf Symmetrie und Gewohnheit überwiegen das Interesse an treuer Wiedergabe."[2] Der Forderungen historischer Treue ist sich der Künstler nicht bewusst; er ist dann getreu, wenn er den Vorgang in einer dem Verständnisse seiner Zeit angemessenen Weise wirksam wiedergiebt. Aber es scheint

[1] Vgl. die Worte eines Zeitgenossen: „*ζωγραφία δὲ ξυμβέβληται μὲν ἐκ χρωμάτων, πράττει δ'οὐ τοῦτο μόνον, ἀλλὰ καὶ πλείω σοφίζεται ἀπὸ τούτου γ'ἑνὸς ὄντος ἢ ἀπὸ τῶν πολλῶν ἡ ἑτέρα τέχνη· σκιάν τε γὰρ ἀποφαίνει καὶ βλέμμα γινώσκει ἄλλο μὲν τοῦ μεμηνότος, ἄλλο δὲ τοῦ ἀλγοῦντος ἢ τοῦ χαίροντος, καὶ αὐγὰς ὀμμάτων, ὁποῖαί εἰσιν, ὃ πλαστικὸς μέν τις ἥκιστ' ἐργάζεται, χαροπὸν δ'ὄμμα καὶ γλαυκὸν καὶ μέλαν γραφικὴ οἶδε, καὶ ξανθὴν κόμην οἶδε καὶ πυρσὴν καὶ ἡλιῶσαν καὶ ἐσθῆτος χρῶμα καὶ ὅπλων, θαλάμους τε καὶ οἰκίας καὶ ἄλση καὶ ὄρη καὶ πηγὰς καὶ τὸν αἰθέρα, ἐν ᾧ ταῦτα*" (Philostrat, imagines, prooem., ed. Paris. 1878, p. 339).

[2] *Theol. Studien und Kritiken* 1882, S. 723.

10*

doch, als ob damit noch nicht alles erklärt würde. Auch auf den Sarkophagreliefs des vierten und fünften Jahrhunderts beansprucht die „individuelle Initiative“ [1] in der Auffassung der einzelnen Sujets weitgehenste Beachtung. Aber die Art, mit der die Freiheit der künstlerischen Wiedergabe gehandhabt wird, ist den äusseren und inneren Bedingungen beider Kunstgattungen entsprechend verschieden. Hier fallen die Zuthaten, dort die Abkürzungen auf, und jene führen nicht selten zu neuen, einer Hauptscene beigelegten Seitenhandlungen, wie sie eine Erweiterung derselben Handlung von innen heraus in grösserem Einklange mit dem biblischen Berichte im Gefolge haben, während eine Erweiterung des ganzen Cyklus unter neuen, dem veränderten Verständnis einer späteren Zeit angemessenen Bedingungen hinzutritt. Sonach gilt von den Produkten der ältesten christlichen Wandmalerei doch in besonderem Masse, was Springer [2] bemerkt: „Uns fesselt die einfache Natürlichkeit der Schilderung verbunden mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge. Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen. Uns interessiert ebenso sehr, welche biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind.“

Man hat nun geglaubt, die Eigenart der ältesten biblischen Wandgemälde dadurch auf einen treffenden Ausdruck zu bringen, dass man sie ihrer inneren Abzweckung nach als Darstellungen vorwiegend symbolischen Gehaltes den angeblich mehr historischen der nachfolgenden Kunstzweige gegenüberstellte. Aber wie man sich vor einer übertriebenen Anwendung des Begriffes des Symbolischen auf die Kunstdarstellungen zu hüten hat, da die meisten der Sujets des ältesten Cyklus sich nur gezwungen dieser Anwendung fügen, so ist der terminus „historisch“ in dieser Gegenüberstellung desgleichen unfähig, den wahren Sachverhalt präcis zum Ausdruck zu bringen. Denn in seinem Vollsinne trifft er erst für die Gattung der Miniaturmalerei zu, wo wirklich fortlaufende und ohne erkennbare Sonderabsichten ausgewählte Darstellungen biblischer Scenen begegnen. Will man schon in Anbetracht der Sarkophagreliefs von grösserer Historicität der Darstellung reden, so kann dies nur mit Einschränkung und keineswegs im Sinne des Gegensatzes zu dem älteren Freskencyklus geschehen. In der Hauptsache haben hier wie dort höhere Gesichtspunkte die Auswahl der biblischen Scenen bedingt; die doch auch hier noch eine verhältnis-

[1] Le Blant, *Étude sur les sarcophages d'Arles* p. X.

[2] *Grundzüge der Kunstgeschichte* [3] S. 117.

mässig beschränkte zu nennen ist. Es hat aber die dunkle, übrigens unzutreffende Vorstellung von der Geltung der sog. Arkandisciplin[1] während der ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche das ihrige dazu beigetragen, jene Meinung zu stärken, und auch wo jene Vorstellung nicht mehr geteilt wird, herrscht dieselbe noch vor. Andrerseits hat die gleichfalls in der Hauptsache als irrig erwiesene Vorstellung von einer Beaufsichtigung der Kirche bei Herstellung der Wandgemälde, welche ihrerseits durch die zusammenhängende Auslegung der Fresken in den sogenannten Sakramentskapellen in CALLISTI seit DE ROSSI[2] verstärkt worden ist, dazu mitgewirkt, das Schwergewicht jener Meinung zu vergrössern, während es doch für diese Epoche von der Kirche gilt: „Elle même était plus souvent influencée par les moeurs populaires qu'elle n'en réglait l'expression".[3] Die auffällige Thatsache des völligen Schweigens der Kirchenmänner von den biblischen Darstellungen der unterirdischen Coemeterien ist mit jener Position wenigstens schwer in Einklang zu bringen. Es ist von dem Standpunkte der späteren Mosaikdarstellungen aus, in denen die relative Selbständigkeit der altchristlichen Kunst sich zum ersten Male zu einer gewissen Höhe aufgeschwungen hat, mit Recht „bemerkt, dass die frühere Kunst nicht kirchlich war, sie war eine social-religiöse Erscheinung, geregelt einzig durch das religiöse Gemeinbewusstsein der Menge der Gläubigen, von welchem die freie Bewegung wie die Selbstbeschränkung ausging. . . . Jetzt nimmt die Kirche die Regelung in die Hand, aber während sie mit der einen Hand giebt, nimmt sie mit der andern. Sie giebt äussere Mittel und sie giebt eine grosse Idee an die Hand, aber indem sie diese Idee immer und immer wiederholen lässt, nimmt sie der Kunst vollends alle Produktivität. Es ist ein grosser Zug in jenen apokalyptischen Mosaikbildern . . . ., aber dennoch sind diese anspruchslosen Grabbilder ansprechender und produktiver für die Kunst, und es lag nicht am Ideengehalt, wenn das erste Auftreten christlicher Kunstübung nicht sofort auch zu einer völligen Neubildung führte."[4]

---

[1] Von einer solchen lässt sich bekanntlich im eigentlichen Sinne des Wortes erst seit dem vierten Jahrhundert reden, wo bei dem Einströmen der Massen in die Kirche unter specifisch kirchlicher Leitung ein derartiges Verfahren, hauptsächlich mit Bezug auf die Mysterien der Taufe und des Abendmahls, in Aufnahme kam. Vgl. AUBÉ p. 385—7. MÖLLER, *Lehrbuch der Kirchengesch.* I 282. ANRICH, *Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum* S. 128 f.

[2] *R. S.* II 331 ff. Vergl. oben S. 14 f.

[3] ROLLER II 373.

[4] *Christliches Kunstblatt* 1865, S. 156.

Welches war dieser Ideengehalt, der darum nicht geringer zu veranschlagen ist, wenn man ihm eine symbolische Bedeutung im herkömmlichen Sinne abspricht?[1]

Die nächstliegende und einfachste Auskunft scheint bei der starken Beschränkung, welche eine symbolische Fassung auf Grund der gegebenen Nachweise zu erleiden hat, die zu sein, dass man mit Aubé (p. 383) schliesst: „Je considère toutes les scènes peintes sur les parois ou sculptées sur les sarcophages des catacombes, comme représentant des souvenirs, fixant et rappelant des faits de l'Ancien et du Nouveau-Testament, et ne portant avec elles d'autre enseignement que celui qu'elles ont dans les Écritures mêmes d'où elles sont tirées," d. h. dass man die biblischen Scenen kurzweg als historische Bilder fasst, wie es z. B. auch Schultze, da einige derselben seiner sepulkralen Auslegung keine Handhabe bieten, für diese notgedrungen thut.[2] Im Grunde wird gegen diese Bezeichnung nichts einzuwenden sein. Aber sie ist nicht ausreichend; denn eben die engbegrenzte und im grossen und ganzen für die erste Periode stereotyp bleibende Auswahl beider biblischen Cyklen, des Alten und des Neuen Testaments, wird durch sie, in Anbetracht des unerschöpflich reichen Schatzes an historischem Material, welches namentlich in dem ersteren Falle vorliegt, nicht genügend erklärt. Was erklärt die Auswahl sonst? Lediglich künstlerische Rücksichten können hier nicht obgewaltet haben. Der Versuch, wo andere Mittel versagen, die kirchlichen Schriftsteller reden zu lassen, wird also immer noch nicht als aussichtslos zu betrachten sein, so berechtigt auch das Misstrauen sein mag, das man ihm auf Grund der bisherigen Erfahrungen entgegenbringt.[3]

---

[1] So auch Aubé p. 381: „L'esprit humain ne va pas de l'abstrait au concret. L'abstraction est mortelle à l'art . . . . . . La pensée chrétienne, à sa première éclosion, ne songea pas à voir dans les histoires de l'Ancien-Testament ni du Nouveau tant de subtils mystères. Les premiers peintres et les premiers sculpteurs qui les ont représentées n'ont eu d'autre visée que de leur donner une forme visible et saisissable aux yeux. En admettant même que les faits et épisodes plastiques de l'Ancien-Testament, qui sont la matière ordinaire et, si l'on peut dire, classique de leurs représentations, eussent été reçus partout dans l'église comme figures du Nouveau, les peintres et les sculpteurs des catacombes ne les reproduisaient pas moins tels qu'ils étaient racontés ou décrits, chacun selon son talent d'expression et les ressources de son art. S'ils allégorisaient alors, c'était sans le savoir; s'ils symbolisaient, c'était de seconde main et par contrecoup. . . . . . . Quant aux faits et aux paraboles du Nouveau-Testament, . . les artistes . . . . se bornèrent à traduire les uns et les autres à l'aide de formes appropriées par le pinceau ou le ciseau".

[2] *Archäologische Studien* S. 20. Solche Scenen sind aber nicht „äusserst selten in vorkonstantinischer Zeit."

[3] *Zeitschr. für Kirchengesch.* III 482.

Hat man es doch auch auf anderem Gebiete mit Erfolg versucht, Schriftstellen alter Autoren zu der Erklärung von Kunstwerken in Gebrauch zu setzen! [1]

Allerdings wird man sich bei der Anwendung eines solchen Verfahrens von vornherein gegenwärtig zu halten haben, dass mit der Heranziehung jeder beliebigen Väterstelle zur Deutung eines Sujets noch gar nichts gewonnen ist. Belege der verschiedensten Ausdeutungen über einen und denselben (biblischen) Gegenstand aus verschiedenen patristischen Zeugnissen zu erheben, hält nicht schwer. Aber der Ursprung derselben bietet erst dann eine gewisse Garantie für richtige Verwendung mit Bezug auf den vorliegenden Stoff, wenn dabei die notwendigen methodischen Anforderungen nicht ausser Acht gelassen werden, die zu berühren schon der erste Teil unserer Untersuchung Veranlassung gab. Jenes atomisirende Verfahren, bei welchem man wahllos nach der Behandlung dieser oder jener Scene bei allen möglichen Schriftstellern ausschaut oder durch Kombinirung mehrerer Erklärungen in der Deutung eines Sujets sicher nicht fehlzugehen meint, verführt nur dazu, über die bei der Disparatheit beider Gebiete einmal bestehenden Grenzen hinwegzusehen. Man vergegenwärtige sich nur die Thatsache, dass die jeweilige Auslegung eines Schriftstellers sich durchaus nach den besonderen Umständen und der subjektiven Stimmung, mit der er an die Erklärung des Textes herantrat, regelte und daher in einem anderen Falle in völlig anderer Richtung gehen konnte, um sich von der Mangelhaftigkeit des Verfahrens, durch Häufung von Zeugnissen mehrerer Schriftsteller, die dazu zeitlich und örtlich getrennt waren, ein Bild zu machen. Ein kirchliches Glaubenssystem verträgt zur Not die Stützung durch verschiedene, zum Teil sich widersprechende Zeugnisse, geht man den Spuren der Entstehung eines Bildercyklus wie des vorliegenden nach, bei dem, für die Anfangszeit wenigstens, das Vorwalten einheitlicher Gesichtspunkte in der Auswahl und Zusammensetzung der ihm zugehörigen wichtigeren Stücke ersichtlich ist, so ist wenigstens denjenigen Stellen der Literatur vorzugsweise Beachtung zu schenken, in denen ein ursprünglicher Zusammenhang, wenn auch indirekt, wirklich indicirt erscheint, und selbst dann, falls sich anderweitige Bedenken gegen die Übertragung des Sinnes von der einen auf die andere Instanz ergeben sollten, die

---

[1] (THIERSCH,) *Diss., „qua probatur veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari“* (Jubelschrift der Münchener Universität. 1835. fol.). PANOFKA, *Dichterstellen und Bildwerke in ihren wechselseitigen Beziehungen (Abhandlungen der K. Akad. der Wissenschaften zu Berlin. Philol. und hist. Abh.* 1856, S. 235—58).

Möglichkeit offen zu lassen, dass uns hier wie dort zwei verschiedene Auffassungen eines und desselben biblischen Passus aufbewahrt sind. Demnach ist

1) von Wichtigkeit, „dass man die Gedanken sucht, welche für die Christen die mächtig treibende Kraft besassen, die, lebendig im Gemeindebewusstsein wie in der kirchlichen Lehre, als allgemein verständliche bezeichnet werden müssen.“[1] Es fehlt zum Glück auch in der ersten Periode, während welcher die beiden hier angedeuteten Faktoren noch in innigerer Wechselwirkung stehen, nicht an Schriftstücken, die den angegebenen Voraussetzungen entsprechen. Zwar ist es nicht der Zweig der „Dichtung mit ihrer gefälligen Form“, nach Ficker a. a. O. 12 „für Popularisirung mehr geeignet als alle Predigten, zu geschweigen der wissenschaftlichen Traktate.“ Denn was wir innerhalb des neutestamentlichen Schriftencyklus und sonst aus dieser Periode an Spuren altchristlicher Dichtungen besitzen oder von ihnen überhaupt nur wissen,[2] ist, zumal für den Westen, geringfügiger Natur und macht, wenn man von der Gedichtsammlung Commodian's[3] absieht, nur selten eine Verwendung im vorliegenden Zusammenhange möglich. Das Gleiche gilt von der ältesten kirchlichen Liturgie, einer Schriftengattung, die jenen beiden Voraussetzungen in keinem geringeren Grade entsprechen müsste. „On peut relever des faits liturgiques très intéressants dans les monuments antérieurs à Constantin; mais ces faits sont isolés, ces documents sont rares et rarement explicites. La conjecture a vraiment trop à faire pour ces temps-là.“[4] Dagegen kommen Produkte anderer Schriftengattungen, in denen das populärkirchliche Denken einen ungezwungenen Ausdruck gefunden hat, wie Briefe von Kirchenmännern, Traktate mit mehr praktisch erbaulicher Abzweckung und sonach auch Predigten, in Frage.[5] Denn dass die letzteren den Anforderungen, welche Ficker, zumal für den von ihm behandelten Ausschnitt, mit Recht stellt, weniger genügen sollten als etwa die Dichtung, ist von vornherein nicht zuzugeben. Gerade Dichtungen didaktischen Inhaltes sind nur unter bestimm-

[1] Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen* etc. 9.

[2] Vgl. die Zusammenstellung bei Harnack(-Preuschen), *Gesch. der altchristl. Litt. bis Eusebius* I 795 f.; dazu seine Nachträge in *Texte und Untersuchungen* etc. XII, 1 b („*Zur Überlieferungsgesch. der altchristl. Litt.*“), S. 21 f.

[3] Vgl. Bardenhewer, *Patrologie* S. 204—7. Ebert, *Allg. Gesch. der Litt. des Mittelalters im Abendlande* [2] I 88 ff. Manitius, *Gesch. der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts* (1891) S. 28 ff.

[4] Duchesne, *Origines du culte chrétien* p. III. Vgl. Harnack a. a. O. 797.

[5] Die Bedenken Lietl's a. a. O. 136 f. A. 2 gegen die Zeugniskraft solcher Dokumente heben dieselbe, eine methodische Benutzung vorausgesetzt, nicht auf.

ten Voraussetzungen dazu geeignet, weitgehende Wirkung auf die Menge auszuüben, und selbst eine Dichtung, welche mehr wie die didaktische als das Erzeugnis subjektiver Stimmung gelten kann, besitzt keineswegs immer die Eigenschaft allgemeiner Verständlichkeit. Die eigene Bildung und das feiner ausgeprägte Gefühl des Dichtergeistes schafft sich hier unter Umständen einen Ausdruck, der der populären Stimmung durchaus nicht zusagt.[1] Es wird im allgemeinen darauf ankommen, bei der Auswahl hier zu verwendender Schriftstücke das Niveau nicht zu verlassen, auf welchem jene Doppelvoraussetzung zutrifft, d. h. solche Schriften heranzuziehen, die in ihrer Weise irgendwie als der massgebende Ausdruck der populärkirchlichen Stimmung der Anfangszeit betrachtet werden können. „Heutzutage würden wir nach dem volkstümlichen Lesebuche ausspähen, aus welchem die Künstler ihre Anregungen holten.“ Und es „hatte natürlich die mündliche Unterweisung das grösste Übergewicht.“[2]

2) Wenn Müntz, *Études* p. 5, nachdem er der Le Blant'schen Erklärungsweise zugestimmt, „la corrélation établie entre la *Commendatio animae* et les sarcophages“ ohne Bedenken auf die Katakombenmalereien als „prototypes des sarcophages“ ausdehnt,[3] so ist das eben schon deshalb gewagt, weil mit dem vierten Jahrhundert, seit dem Frieden der Kirche, sich ein Umschwung nicht nur der Kunstrichtung, sondern aller das öffentliche und kirchliche Leben betreffenden und nicht zum wenigsten auch die specifisch theologische Betrachtungsweise beeinflussenden Anschauungen vollzogen hat, der zum Teil reichere Formen für das christliche Denken zuwege brachte, aber zugleich von der stillen Ein-

---

[1] Damit ist nicht geleugnet, dass, was Ficker nach dem Vorgange von Brockhaus (*Aurelius Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit.* 1872, S. VI f. 228 ff. 296 f. 304 f.) mit Bezug auf die Sarkophagdarstellungen des vierten und fünften Jahrhunderts an der Hand dichterischer Partien, namentlich aus Prudentius, a. a. O. darlegt, als beachtenswerte Ergänzung der Le Blant'schen Hypothese (s. o. S. 16) gelten darf, so sehr F. auch selber geneigt ist, seinen Ausführungen eine — nicht genügend vermittelte (S. 9. 41.—16) — Zuspitzung auf den gleichen sepulkralen Gedanken zu geben. Die Gesichtspunkte, welche zur Auswahl biblischer Scenen und ihrer Vereinigung zu einem Gesamtcyklus auf dieser Stufe massgebend waren, sind eben reicher und vielseitiger, als eine enger begrenzte Gesamtauffassung vermuten lässt, und so gewiss eine Veränderung der massgebenden Gesichtspunkte im Laufe des vierten Jahrhunderts stattgehabt hat, so viel spricht dafür, dass in manchen Beziehungen noch eine ältere Auffassung der gleichen Gegenstände nachwirkte.

[2] Springer, *Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter* S. 16, von den „typologischen Schilderungen“ auf mittelalterlichen Kunstdarstellungen.

[3] Vgl Liell a. a. O. 140.

fachheit und der durch die Reaktion von aussen stärker nüancirten Eigenart des ältesten christlichen Empfindens ablenkte. Müntz ignorirt jedoch die Bedeutung des zeitlichen Abstandes nicht, wenn er die Methode, Zeugnisse etwa eines Hieronymus für Bilder des zweiten Jahrhunderts heranzuziehen, mit treffender Analogie abweist (p. 7). Gerade das ist von Wichtigkeit. Unternehmen wir eine Erklärung des ältesten Cyklus biblischer Darstellungen, so ergiebt sich für das Erklärungsverfahren selbst die eigentlich selbstverständliche Forderung, zu diesem Behufe in erster Linie die der Anfangsperiode zugehörigen Dokumente heranzuziehen und nur unter Vorbehalt spätere Zeugnisse, die in gewissen Fällen allerdings mit älteren zusammentreffen mögen, zur Einzelillustrirung der Bildwerke zu benutzen.

3) Mit dieser Forderung einer zeitlichen Begrenzung des Zeugenmaterials steht die andere, welche eine lokale Beschränkung gebietet, in engem Zusammenhange. War auch der Fond gemeinsamen kirchlichen Denkens und Fühlens bei aller Verschiedenheit seiner Ausprägung in der Literatur der ersten Zeit ein grosser, so weist doch der Umstand, dass das Gros der Katakombengemälde auf die nähere Umgebung Rom's beschränkt gewesen ist, darauf hin, dass die hier zur Entstehung des Freskencyklus massgebend gewesene Lokalstimmung, die also auch in der specifisch römischen Literatur im allgemeinen den zutreffendsten Ausdruck gefunden haben wird, in erster Linie zu berücksichtigen ist. „*Οὐ γὰρ δὴ τὰς αὐτὰς παραδόσεις περὶ πάντα ὁμοίας, κἂν ὁμόδοξοι εἶεν, ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις εὑρεῖν ἐστιν.*"[1] Die Wichtigkeit dieser Forderung geht mit der Möglichkeit ihrer Erfüllung Hand in Hand; „in Rom conzentrierte ... das Christentum seine beste Kraft. Denn keiner anderen Gemeinde innerhalb der alten Kirche stand die römische an Märtyrerfreudigkeit nach, alle aber übertraf sie durch Weite des Blickes, durch organisatorisches Geschick,[2] durch Korrektheit in der Lehre."[3] Doch gestattet der Umstand, dass die gleichzeitige karthagische Kirche einen starken Fond gemeinsamen religiösen Empfindens und kirchlicher Ausprägung aufweist, sich auch hier nach schriftstellerischen Dokumenten umzusehen, die, einer glücklichen Überlieferungsgeschichte zufolge, in den Werken zweier Kirchen-

[1] Sozomenos hist. eccl. VII 19, 2.

[2] Vgl. den Exkurs *Katholisch und römisch* bei Harnack, *Dogmengeschichte* I [3] 439—54.

[3] Wiegand, *Eine Wanderung durch die Römischen Katakomben* S. 3.

väter (Tertullian[1] ca. 200, Cyprian[2] ca. 250) in grösserem Umfange vorliegen, als es bei den aus Rom selber stammenden Werken der Anfangsperiode zusammengenommen der Fall ist. —

Um nun derartige Schriftstücke in kurzer Übersicht vorzuführen, so ist es als besonderes Glück zu bezeichnen, dass wir in dem echten Briefe des römischen („Bischofs") Clemens an die Korinthische Gemeinde aus dem Ende des ersten Jahrhunderts[3] und in dem sog. Hirten des Hermas[4] zwei Dokumente aufbewahrt erhalten haben, deren erstes ein ursprünglicher Ausdruck des konstatirten praktischen Geschicks in der Behandlung gewisser bei der Kirchenleitung (einer anderen Gemeinde) sich herausstellenden Schwierigkeiten und ihrer Beseitigung unter Aufstellung von sittlichen Verhaltungsmassregeln ist, und deren zweites uns das Denken und Sinnen eines einfältigen Christen über die Zustände in seiner eigenen Gemeinde in einer „apokalyptischen und visionären Einkleidung" wiedergiebt, nebst einer Fülle von Anschauungsmaterial aus dem Leben, das seinerseits durch die Katakombendarstellungen eine lebendige Illustrirung erfahren könnte. Während aber dort, dem Zwecke der Schrift entsprechend, ein reicher Niederschlag biblischen Stoffes in Sätzen und Wendungen aus dem Alten (und Neuem) Testamente vorliegt,[5] befremdet das nahezu völlige Fehlen direkter biblischer Bezieh-

---

[1] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 182—94. Harnack a. a. O. 667—87. Ebert a. a. O. 32 ff.

[2] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 194—203. Harnack a. a. O. 688—723. Ebert a. a. O. 56 ff.

[3] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 41—3. 47—9. Harnack a. a. O. 39 ff.

[4] Nach dem sog. Muratori'schen Fragment (73 ff. ed. Preuschen, *Analecta* S. 134) Bruder des römischen Bischofs Pius (gegen Mitte des 2. Jhdts.), unter dem er auch seine Schrift verfasst hätte. Möglicherweise ist sie von gleichem Alter mit dem Clemensschreiben. Der Verfasser „war Sklave und ward, noch jung, von seinem Herrn an eine gewisse Rhode in Rom verkauft, von dieser aber freigegeben. Er verehelichte sich und betrieb mit grossem Erfolge auswärts Handelsgeschäfte. Der Reichthum, welchen er auf nicht ganz redlichem Wege gewonnnen, ward von nachtheiligem Einflusse auf ihn und seine Familie. Sein Weib war nicht ohne Tadel. Seine Söhne verleugneten sogar in der Verfolgung den Glauben und wurden die Ankläger ihrer eigenen Eltern. Die Strafe des Himmels blieb nicht aus. Hermas verlor das rasch erworbene Vermögen und lebte später in sehr bescheidenen Verhältnissen zu Rom, wo er in der Nähe der Stadt einen Acker bebaute. Auf diesem Acker, an dem Wege von Rom nach Cumä gelegen, erhielt er seine Offenbarungen". (Bardenhewer, a. a. O. 53. cf. 55: „Hermas und sein Haus sind der Typus der Schäden der damaligen Kirche." Vgl. S. 51—60. Harnack a. a. O. 49—58). Der Hirt ist der Bussengel, der in Hirtengestalt die göttlichen Befehle und Offenbarungen an H. ergehen lässt.

[5] Über die Anschauung des Clemens vom A. T. vgl. Wrede, *Untersuchungen zum Ersten Clemensbriefe* S. 58 ff.

ungen hier nicht wenig. Der selbständige prophetische Charakter der Schrift, der auch dazu beigetragen hat, dass sie längere Zeit hindurch in den Gemeinden namentlich des Morgenlandes sich eines gewissen kanonischen Ansehens erfreute,[1] erklärt dies nicht allein. Es wird, um die Frage nach der Schriftkenntnis bei den Gliedern der römischen Gemeinde an der anderen nach dem Umfange der gottesdienstlichen Schriftmitteilung und speciell der Übung einer schriftauslegenden Predigt während der ersten Jahrhunderten zu bemessen, angezeigt sein, sich hier einer Nachricht von Sozomenos zu erinnern. In seiner Kirchengeschichte VII, 19, 5 f. heisst es, nachdem die Beibehaltung der Siebenzahl der Diakonen in der römischen Gemeinde berichtet und die Beliebtheit des Hallelujagesanges am Osterfeste daselbst erwähnt ist: *„Οὔτε δὲ ὁ ἐπίσκοπος οὔτε ἄλλος τις ἐπ᾽ ἐκκλησίας ἐνθάδε διδάσκει. Παρὰ δὲ Ἀλεξανδρεῦσι μόνος ὁ τῆς πόλεως ἐπίσκοπος. Φασὶ δὲ τοῦτο οὐ πρότερον εἰωθὸς ἐπιγενέσθαι [ἢ] κτλ.“* Die Nachricht, welche vor dem Jahre 440, dem Anfangsjahre des Pontifikats Leo's I., niedergeschrieben ist, wird von Cassiodor in seiner *hist. tripartita* (IX 39) wiederholt. Es scheint also, als ob etwas darauf zu geben wäre, wie auch Valesius (s. bei Hussey ed. Soz. III 219) der Ansicht ist: „Nec ante Leonem papam sermones ullius Romani pontificis ad populum habitos proferri posse existimo“; denn die Epiphanienrede des Bischofs Liberius (seit 352), welche bei der Erteilung des Schleiers an Marcellina gehalten wurde und uns in der Schrift ihres Bruders Ambrosius, de virginibus III aufbewahrt ist,[2] sei keine eigentliche (öffentliche) Homilie gewesen und repräsentire auch eine Ausnahme, da es sich um eine Person höheren Ranges handele. Dabei mag die Entstehung jener Nachricht immerhin auf der Folie der reichlicheren homiletischen Schriftübermittelung des Orients gedacht werden. Wissen wir doch andererseits, um von der im Clemensbriefe selber sich äussernden homiletischen Fähigkeit abzusehen, dass die römische Gemeinde in ihrem (schismatischen) Bischof Hippolyt (ca. 220)[3] nicht nur einen bedeutenden Exegeten,[4] sondern auch einen

---

[1] Vgl. die Zeugnisse bei Bardenhewer S. 54.

[2] Vgl. Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen* I 268 f.

[3] Vgl. Bardenhewer a. a O. 127—38. Harnack a. a. O. 605 ff. (S. 607 das Schriftenverzeichnis auf der Statue des Hippolyt.)

[4] Dass späterhin ein Bischof von der Bedeutung des Damasus sich bei seinem Zeitgenossen Hieronymus des öfteren, freilich in kluger Fragestellung, zur Aufhellung gewisser exegetischer Schwierigkeiten Rats erholt (Rade, *Damasus, Bischof von Rom* S. 142 ff.), verdient auf der anderen Seite im vorliegenden Zusammenhange Beachtung.

Schriftsteller von homiletischer Fertigkeit besass.[1] Und wo derartige Fähigkeiten vorlagen, wird es auch an einer entsprechenden Ausübung nicht gefehlt haben, mag dieselbe auch nicht innerhalb des für andere Kirchen urkundlich bezeugten[2] gottesdienstlichen Rahmens vor sich gegangen sein. An Gelegenheiten, die die Möglichkeit einer ausführlichen Schriftmitteilung an die Gemeindeglieder vermittelten, hat es auch in Rom sicher nicht gefehlt. Wenn auch der Hirte des Hermas als urchristliche Schrift selbständigen prophetischen Charakters von einer Einwirkung der kirchlichen Schriftmitteilung direkt wenig verspüren lässt, so fehlt es doch auch in ihr nicht an indirekten Belegen für eine solche, und es bildet gerade der biblische Cyklus der Katakombenfresken in seiner beschränkten Auswahl, wie sich zeigen wird, die Voraussetzung dafür, dass eine Schriftmitteilung unter bestimmter kirchlicher Einwirkung innerhalb der Gemeinde stattgehabt und — Boden gefunden haben muss. „Perhaps .. all that Sozomen's statement need be taken to mean is that it *was not the habit* to preach constantly, as in other churches; or that instead of formal sermons there were merely familiar and unstudied addresses for which the title of *Sermon* was not arrogated; and that the Roman church had produced no great preachers, such as Origen, Athanasius, or Chrysostom, in the East.“[3] Ist freilich das Zeugnis der Apologie des Justin (ca. 150), der auf seinen Reisen vielfach Rom berührte, wo er auch den Märtyrertod gefunden hat,[4] speciell aus Erfahrungen im dortigen Gottesdienste erwachsen, so würde die Nachricht des Sozomenos von vornherein eine starke Einschränkung erleiden: denn es heisst apol. 67: „*Εἶτα παυσαμένου τοῦ ἀναγινώσκοντος ὁ προεστὼς διὰ λόγου τὴν νουθεσίαν καὶ πρόκλησιν τῆς τῶν καλῶν τούτων μιμήσεως ποιεῖται.*“ Duchesne[5] ist der Meinung, dass die Homilie nach den Lektionen in Rom frühzeitig in Abgang gekommen sei.

Es sei an dieser Stelle der von Caspari zusammenhängend behan-

[1] Manche der dem H. zugeschriebenen Homilien können den Anspruch auf Echtheit nicht erheben; doch hat Achelis, *Die Canones Hippolyti (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* VI, 4) S. 281 ff. die Hypothese aufgestellt, dass c. 30 der Canones Fragmente von Homilien enthalte. Vgl. Zahn, *Zeitschr. für kirchl. Wissensch. und kirchl. Leben* ed. Luthardt VI 1885, S. 33—35.

[2] Belege über die Predigtthätigkeit (des Bischofs) innerhalb der afrikanischen Kirche (nach Zeugnissen Tertullian's und Cyprian's) und sonst s. im Art. Predigt der *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer* II 633 ff.

[3] *Dictionary of Christian antiquities* ed. Smith and Cheetham II 1687 f.

[4] Vgl. die (echten) Acta Justini.

[5] l. c. 163. — Vgl. Achelis a. a. O. 186. 196. 198 f. Anm. 205 f.

delten[1] Thatsache gedacht, dass, wie nicht zum letzten der Befund altchristlicher Inschriften lehrt, das griechische Sprachelement in der römischen Gemeinde, auch unter ihren weniger gebildeten Gliedern — bis unter Commodus war die römische Kirche bekanntlich vorwiegend eine Gemeinde der social Unfreien —, bis tief ins dritte Jahrhundert hinein sich einer weitreichenden Geltung erfreute. Wie römische Profanschriftsteller des zweiten Jahrhunderts bei Abfassung ihrer Produkte sich der griechischen Sprache bedienten,[2] so sind auch die schon genannten Schriftstücke, die der römischen Gemeinde selber entstammen, in dieser Sprache abgefasst, wie zum Ausdruck der Tendenz auf universale Geltung des von ihnen vertretenen Christentums. Die gottesdienstlichen Ordnungen der ältesten römischen Gemeinde werden hiervon keine Ausnahme gebildet haben; alttestamentliche Vorlesungsstoffe boten sich auch hier in der Übersetzung der LXX. Aber die Spuren eigener lateinischer Übersetzungen der heiligen Schriften, die man unter dem Namen der *Itala* zusammenzufassen gewohnt ist und deren Charakteristikum eine eigentümliche Mischung des gleichzeitigen Vulgärlateins mit fremden Kunstausdrücken bildet,[3] sind bis auf das zweite Jahrhundert zurückzuverfolgen. Übersetzungen wichtiger altkirchlicher Schriftstücke wie des Clemensbriefes[4] und des antignostischen Hauptwerkes des Irenaeus[5] und anderer schlossen sich an; umgekehrt werden die neuerdings aufgefundenen griechischen Versionen der *Passio S. Perpetuae et Felicitatis* wie der an Alter und Bedeutung ihnen an die Seite zu stellenden *Acta martyrum Scilitanorum* eine Übertragung der ursprünglichen lateinischen Fassung darstellen.[6]

An Schriftstücken römischer Bischöfe dieser Periode ist uns ausser dem bereits Genannten wenig erhalten. Eine grosse Zahl der unter ihren Namen gehenden Briefe und Dekrete sind nicht ernst zu nehmen, weil das

---

[1] *Ungedruckte, unbeachtete und wenig beachtete Quellen zur Geschichte des Taufsymbols und der Glaubensregel.* III. (Christiania 1875.) S. 267—466: *Griechen und Griechisch in der römischen Gemeinde in den drei ersten Jahrhunderten ihres Bestandes.*

[2] Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* III⁵ 419.

[3] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 176 f.

[4] Mitgeteilt von Morin, *Anecdota Maredsolana* II 1; vgl. die Litt. bei **Krüger**, *Gesch. der alten christl. Litt.* S. 14 f.

[5] In fünf Büchern, eben in der Vetus Latina vollständig überliefert; vgl. Bardenhewer a. a. O. 119—26. Harnack a. a. O. I 263 ff.

[6] Vgl. bei Bardenhewer a. a. O. 140. Harnack a. a. O. 817—9. **Schwarze**, *Untersuchungen über die äussere Entwicklung der afrikanischen Kirche mit besonderer Verwertung der archäologischen Funde* S. 104 f. 106 f.

Produkt späterer Fälschung.[1] Doch besitzen wir von mehreren derselben auch noch echte Briefschreiben oder doch Fragmente von solchen,[2] ferner einen bischöflichen Traktat kirchenregimentlichen Inhaltes (Ps.-Cyprian, de aleatoribus), über dessen specielle Zuweisung man sich noch nicht einig geworden ist,[3] und vor allem das aus Tertullian, de pudicitia zu rekonstruirende „Indulgenzedikt des römischen Bischofs Kallist".[4] Auch sonst fehlt es nicht an literarischen Grössen innerhalb des engeren Kreises der römischen Gemeinde; insbesondere sei Novatian, Zeitgenosse Cyprian's und häretischer Bischof von Rom[5] genannt, wiewohl die Authentie mancher der ihm zugeschriebenen Schriften bestritten worden ist. Seiner Feder entstammen auch einige der in der Sammlung der Cyprianbriefe überlieferten Schreiben, während andere derselben von Bischof Cornelius u. A. verfasst sind. Unter den Bischöfen des vierten Jahrhunderts ragt Damasus (366—84) hervor, Zeitgenosse des Hieronymus, den er zu seiner lateinischen Bibelübersetzung (*Vulgata*) anregte, als Verfertiger monumentaler Epigramme (Hexameter) in den Katakomben,[6] deren Restauration er sich hat angelegen sein lassen. Aber erst in der Mitte des darauf folgenden Jahrhunderts ist der römischen Kirche in Papst Leo, nach weniger bedeutenden Vorgängern, ein Theologe und homiletischer Schriftsteller von einflussreicher Bedeutung erwachsen, dem in weiterer Ferne sich dann Gregor der Grosse anreiht.

Was sonst den Zwecken der vorliegenden Untersuchung entsprechend an Literaturerzeugnissen etwa noch heranzuziehen wäre, beschränkt sich auf

1) solche Schriftstücke, die gleichfalls dem engsten Kreise der römischen Gemeinde selber entstammen, wie der Dialog *Octavius* des Minucius Felix, über dessen nähere Datirung und literarische Abhängigkeit indes die Meinungen wechseln,[7] und die vor kurzem wieder entdeckte Verteidigungsrede des angesehenen römischen Christen Apol-

---

[1] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 50 f. 138 sub 12.

[2] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 203. 243.

[3] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 181 f. Harnack a. a. O. 595 f.

[4] Titel einer Arbeit von Rolffs in *Texte und Untersuchungen* etc. XI 3.

[5] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 203 f. Harnack a. a. O. 652 ff. *Prot. R E.* X [2] 652 ff.

[6] Vgl. Bardenhewer a. a. O. 392 f. Ebert a. a. O. 127—9. Rade a. a. O. 150 ff. Manitius a. a. O. 119 ff. Ihm, *Die Epigramme des D.* (*Rhein. Mus.* 1895, S. 191—204).

[7] Schanz (*Rhein. Museum f. Philol.* 1895, S. 114 ff.) spricht sich wiederum für frühzeitige Datirung (vor Tertullian's apologetikon) aus, indem er in einem Satze der Schrift aus dem Munde des heidnischen Vertreters Caecilius eine Hinweisung auf den zur Zeit noch lebenden [?] Fronto sieht. Vgl. im übrigen Bardenhewer a. a. O. 178—81. Harnack a. a. O. 647. Ebert a. a. O. 25 ff.

lonius vor dem praefectus praetorio Perennis.[1] Andere christliche Schriften römischen Ursprungs s. in der vollständigen Zusammenstellung bei HARNACK a. a. O. I 587 ff. *Texte und Untersuchungen* XII 1 b, S. 18 f.

2) Werke namhafter Kirchenschriftsteller des Westens. Ausser Irenaeus wurden bereits Tertullian und Cyprian genannt. (Sonstige afrikanische Literatur s. bei HARNACK a. a. O. I 687 f. 723 ff. *Texte und Untersuchungen* XII 1 b, S. 19 f.) Aus späterer Zeit kommen Männer wie Arnobius und Lactantius wegen des mehr kunstmässigen Charakters ihrer Schriftstellerei,[2] die vorwiegend auf Wirkung in höheren Kreisen berechnet war, weniger in Frage. Das Gleiche gilt von den in der Form freilich urwüchsigen Schriften des in späten Jahren zum Christentum übergetretenen Marius Victorinus (Rhetor), die sich bereits in den Gedankenkreisen einer neuen Zeit bewegen. Christologische Interessen sind inzwischen, mit dem Ausbruch der arianischen Streitigkeiten, in den Mittelpunkt der kirchlichen Aufmerksamkeit getreten. Der Geist einer neuen Zeit, an der das Wort des Minucius Felix (c. 20) in anderem Sinne wieder wahr geworden ist: „sacra facta sunt quae fuerant adsumpta solacia" kündigt sich bei den grösseren Kirchenschriftstellern der nachkonstantinischen Epoche immer mehr an, und Einflüsse einer dem ursprünglichen Geiste der römischen Kirche fremden, griechischen Theologie treten in der Schriftbehandlung schon eines Hilarius und Ambrosius hervor.[3] Und wenn Werke von Männern grösster Bedeutung wie des Hieronymus und Augustin, die eine Zeit lang in Rom selber gelebt und gearbeitet, noch hie und da Gesichtspunkte aufweisen, die für unsere Betrachtung fruchtbar werden könnten, so ist das der umfassenden Art ihrer Schriftstellerei und dem Umfange ihres kirchlichen Interesses zu verdanken;

3) Werke, die in weiterer Entfernung von Rom zustande gekommen sind, aber wertvolle Nachrichten über Fragen des alltäglichen Lebens der Christen (Clemens Alex., Paedagogus, worin das Muster einer durch den Logos geleiteten christlichen Lebensführung aufgestellt wird) oder solche über verbreitete Anschauungen betreffs der Letzteren (Origenes, 8 Bb. gegen Celsus) enthalten, oder auch eigene Glaubensmeinungen der Christen in mehr populärer Form wiedergeben (Märtyrerakten; vgl. — zu den genannten — HARNACK a. a. O. 807 ff. *Texte und Untersuchungen* XII 1 b, S. 22—4). —

[1] Vgl. die Litt. bei HARNACK, *Texte und Untersuchungen* XII 1 b, S. 18.
[2] Vgl. EBERT a. a. O. 72. 76.
[3] Vgl. BARDENHEWER a. a. O. 370 f.

Gehen wir nunmehr sogleich, den oben entwickelten Grundsätzen zufolge, an die Erhebung des in einem begrenzten Schriftenkreise für unseren Zweck niedergelegten Materiales, so mögen zwei Passus von altrömischen Schriftstellern mit Rücksicht auf die zusammenhängende Darlegung zunächst des alttestamentlichen Bilderkreises an die Spitze der Erörterung gestellt werden.

Nachdem Clemens Rom. in seinem Briefe (ad Cor., ca. 95) von den durch Zwiste um die kirchliche Vorsteherschaft entstandenen Misshelligkeiten auf das in dem ursprünglichen einträchtigen Zustande der Gemeinde vorhandene Ideal und zugleich auf abschreckende (biblische) Beispiele für den so verheerende Wirkung anrichtenden „*ζῆλος*“ (*Vet. Lat.*: zelus) verwiesen hat, dann „*ἐπὶ τοὺς ἔγγιστα γενομένους ἀθλητάς*“ (*Vet. Lat.*: ad huius temporis qui fuerunt adletae) als „*τῆς γενεᾶς ἡμῶν τὰ γενναῖα ὑποδείγματα*“ (*Vet. Lat.*: generationis nostrae fortia exempla) gekommen ist und hier der „trefflichen“ (bonos et fortes *Vet. Lat.*) Apostel Petrus und Paulus (c. 5) und Anderer als beherzigenswerter Vorbilder gedacht hat, betont er (c. 7) die Notwendigkeit sittlicher Erneuerung, unter der Mahnung, auf das Blut Christi zu schauen und zu erkennen,[1]

„*ὡς ἔστιν τίμιον τῷ πατρὶ αὐτοῦ, ὅτι διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν ἐκχυθὲν παντὶ τῷ κόσμῳ μετανοίας χάριν ἐπήνεγκεν* (Lightf.: *ὑπ-*).“

„quam preclarum sit patri eius, quod propter nostram salutem effusus omni orbi terrarum penitentiam intulit.“

und fährt dann fort:

„*διέλθωμεν εἰς τὰς γενεὰς πάσας καὶ καταμάθωμεν ὅτι ἐν γενεᾷ καὶ γενεᾷ μετανοίας τόπον ἔδωκεν ὁ δεσπότης τοῖς βουλομένοις ἐπιστραφῆναι ἐπ' αὐτόν. Νῶε ἐκήρυξεν μετάνοιαν, καὶ οἱ ὑπακούσαντες ἐσώθησαν. Ἰωνᾶς Νινευΐταις καταστροφὴν ἐκήρυξεν, οἱ δὲ μετανοήσαντες ἐπὶ τοῖς ἁμαρτήμασιν αὐτῶν ἐξιλάσαντο τὸν θεὸν ἱκετεύσαντες καὶ ἔλαβον σωτηρίαν, καίπερ ἀλλότριοι τοῦ θεοῦ ὄντες* (*c.* 8:) *Οἱ λειτουργοὶ*

„Ueniamus ad omnia secula et consideremus quia in secula poenitenciae dedit locum Dominus (*cod.:* omnibus) uolentibus conuerti ad eum. Noe predicauit poenitentiam, et qui obaudierunt salui facti sunt. Jonas Niniuitis predicauit euersionem; et quia (qui?) poenitentiam egerunt propter peccata sua, exorauerunt Deum deprecantes, et acceperunt salutem, quamuis erant alieni Deo. (*c.* 8:) Item

[1] Rechts neben dem griechischen Text (ed. Lightfoot, *The Apostolic Fathers* I 2. 1890) befindet sich der kürzlich wiederentdeckte lateinische nach der Veröffentlichung Morin's (*Anecdota Maredsolana* II 1).

*τῆς χάριτος τοῦ θεοῦ διὰ πνεύματος ἁγίου περὶ μετανοίας ἐλάλησαν“ κτλ.* (c. 9 f.:) *ἀτενίσωμεν εἰς τοὺς τελείως λειτουργήσαντας τῇ μεγαλοπρεπεῖ δόξῃ αὐτοῦ· λάβωμεν Ἐνώχ, ὃς ἐν ὑπακοῇ δίκαιος εὑρεθεὶς μετετέθη καὶ οὐχ εὑρέθη αὐτοῦ θάνατος. Νῶε πιστὸς εὑρεθεὶς διὰ τῆς λειτουργίας αὐτοῦ παλιγγενεσίαν κόσμῳ ἐκήρυξεν καὶ διέσωσεν δι᾿ αὐτοῦ ὁ δεσπότης τὰ εἰσελθόντα ἐν ὁμονοίᾳ ζῶα εἰς τὴν κιβωτόν.*

(c. 10:) *Ἀβραάμ, ὁ φίλος προσαγορευθείς, πιστὸς εὑρέθη ἐν τῷ αὐτὸν ὑπήκοον γενέσθαι τοῖς ῥήμασιν τοῦ θεοῦ κτλ. διὰ πίστιν καὶ φιλοξενίαν ἐδόθη αὐτῷ υἱὸς ἐν γήρᾳ, καὶ δι᾿ ὑπακοῆς προσήνεγκεν αὐτὸν θυσίαν τῷ θεῷ πρὸς ἓν τῶν ὀρέων ὧν ἔδειξεν αὐτῷ.* (c. 11: *Διὰ φιλοξενίαν καὶ εὐσέβειαν Λὼτ ἐσώθη ἐκ Σοδόμων κτλ.* c. 12. *Διὰ πίστιν καὶ φιλοξενίαν ἐσώθη Ῥαὰβ ἡ πόρνη κτλ.*)

(c. 16:) *Ταπεινοφρονούντων γάρ ἐστιν ὁ Χριστός, οὐκ ἐπαιρομένων ἐπὶ τὸ ποίμνιον αὐτοῦ κτλ.* c. 17: *Μιμηταὶ γενώμεθα κἀκείνων, οἵτινες ἐν δέρμασιν αἰγείοις καὶ μηλωταῖς περιεπάτησαν κηρύσσοντες τὴν ἔλευσιν τοῦ Χριστοῦ· λέγομεν δὲ Ἠλίαν καὶ Ἐλισαιέ, ἔτι δὲ καὶ Ἰεζεκιήλ, τοὺς προφήτας, πρὸς τούτοις καὶ τοὺς μεμαρτυρημένους· ἐμαρτυρήθη μεγάλως Ἀβραὰμ καὶ φίλος προσηγορεύθη τοῦ θεοῦ καὶ λέγει κτλ. ἔτι δὲ καὶ περὶ*

ministri gratiae Dei per Spiritum sanctum omnes de poenitentia sunt locuti *etc.* (c. 9 f.:) Intueamur eos qui consummate ministrarunt magnae maiestati Dei. Sumamus Enoch, qui propter obauditionem Deo iustus inuentus translatus est, et non inuenitur mors eius. Noe fidelis inuentus per ministerium suum regenerationem orbi terrarum predicauit, et salua per eum fecit Deus animalia quae intrauerunt cum eo cum concordia in arcam.

(c. 10:) Abraham, amicus cognominatus, fidelis inuentus est, quia obaudiens fuit uerbis Dei *etc.* Et propter fidem et hospitalitatem datus est illi filius in senecta, quem propter obaudientiam Deo optulit uictimam in montem, quem ostendit illi Deus. (c. 11: Item quia (*cod.*: qui) erat hospitalis et pius, Loth saluus factus est de Sodomis *etc.* c. 12: Item propter fidem, quia hospitalis erat, salua facta est Raab, quae cognominabatur fornicaria *etc.*) — (c. 16:) Humilium enim est Xpistus, non exaltantium se super gregem illius *etc.*; c. 17: Imitemur illos, qui in pellibus caprinis et melotes (-is?) ambulauerunt praedicantes aduentum Xpisti: dicimus autem Eliam et Eliseae(-aee) et Ezechiel prophetas et eos quibus testimonium datum est. Habrae magnifice datum est testimonium, et ideo amicus Dei cognominatus est; qui dixit *etc.* Et de Job scriptum

*Ἰὼβ οὕτως γέγραπται· Ἰὼβ δὲ ἦν δίκαιος καὶ ἄμεμπτος, ἀληθινός, θεοσεβής, ἀπεχόμενος ἀπὸ παντὸς κακοῦ,*[1] *ἀλλ' αὐτὸς ἑαυτοῦ κατηγορεῖ λέγων· Οὐδεὶς καθαρὸς ἀπὸ ῥύπου οὐδ' ἂν μιᾶς ἡμέρας ᾖ ἡ ζωὴ αὐτοῦ.*[2] *Μωϋσῆς πιστὸς ἐν ὅλῳ τῷ οἴκῳ αὐτοῦ ἐκλήθη,*[3] *καὶ διὰ τῆς ὑπηρεσίας αὐτοῦ ἔκρινεν ὁ θεὸς Αἴγυπτον κτλ. ἀλλὰ κἀκεῖνος δοξασθεὶς μεγάλως οὐκ ἐμεγαλορημόνησεν, ἀλλ' εἶπεν ἐπὶ τῆς βάτου χρηματισμοῦ αὐτῷ διδομένου· Τίς εἰμι ἐγώ, ὅτι με πέμπεις; ἐγὼ δέ εἰμι ἰσχνόφωνος καὶ βραδύγλωσσος,*[4] *καὶ πάλιν λέγει· Ἐγὼ δέ εἰμι ἀτμὶς ἀπὸ κύθρας.*[5]

(*c.* 18:) *Τί δὲ εἴπωμεν ἐπὶ τῷ μεμαρτυρημένῳ Δαυείδ;*[6] *πρὸς ὃν εἶπεν ὁ θεός κτλ.* (*c.* 19:) *Τῶν τοσούτων οὖν καὶ τοιούτων οὕτως μεμαρτυρημένων τὸ ταπεινοφρονοῦν καὶ τὸ ὑποδεὲς διὰ τῆς ὑπακοῆς οὐ μόνον ἡμᾶς, ἀλλὰ καὶ τὰς πρὸ ἡμῶν γενεὰς βελτίους ἐποίησεν, τούς τε καταδεξαμένους τὰ λόγια αὐτοῦ ἐν φόβῳ καὶ ἀληθείᾳ. Πολλῶν οὖν καὶ μεγάλων καὶ ἐνδόξων μετειληφότες πράξεων ἐπαναδράμωμεν ἐπὶ τὸν ἐξ ἀρχῆς παραδεδομένον ἡμῖν τῆς εἰρήνης σκοπὸν καὶ*

est sic: „Et erat Job iustus sine querella, uerax homo, timens et colens Deum, et abstinens se ab omni mala re.“ Sed tamen hic de se detraxit dicens: „Nemo est mundus a sorde, nec si unius diei fuerit vita eius.“ Moyses fidelis in omne (*cod. sic*) domo Dei dictus est, cuius per ministerium Deus dampnauit Aegiptum *etc.* Sed et hic honoratus a Deo (adeo?) magnifice non locutus est magnum verbum, sed dixit cum de rubo loquebatur cum eo: „Qui sum ego, ut mittas me, ut educam plebem tuam? quia ego sum gracili voce et tardus lingua.“ Et iterum dixit: „Ego sum uapor ab olla.“ (*c.* 18:) Et quid uero dicemus propter Dauid, cui testimonium datum est, propter quem dixit Deus *etc.* (*c.* 19:) Cum ergo tanti sint et tales quibus testimonium datum est, et humiliauerunt se propter obaudientiam Dei, non per se nos, sed et qui ante nos fuerunt in seculo, meliores fecerunt et eos qui perceperunt eloquia eius cum timore et veritate. Multa ergo et magna et ornata cum perceperimus, recurramus ad eam quae ab initio tradita est nobis pacis formula,

[1] Hiob 1, 1.

[2] Hiob 14, 4 f.

[3] Num. 12, 7. cf. Hebr. 3, 2. 5. — Nach der gleichen Schriftstelle heisst Moses mehrfach (vgl. Wrede, *Untersuchungen* etc. 69 A. 5) „der Diener Gottes.“

[4] Exod. 3, 11. 4, 10.

[5] Unde? (cf. Lightfoot's Note p. 64 f.)

[6] Cf. c. 52: „der auserwählte David.“

ἀτενίσωμεν εἰς τὸν πατέρα καὶ κτίστην τοῦ σύμπαντος κόσμου καὶ τοῖς μεγαλοπρεπέσι καὶ ὑπερβαλλούσαις αὐτοῦ δωρεαῖς τῆς εἰρήνης εὐεργεσίαις τε κολληθῶμεν· ἴδωμεν αὐτὸν κατὰ διάνοιαν καὶ ἐμβλέψωμεν τοῖς ὄμμασιν τῆς ψυχῆς εἰς τὸ μακρόθυμον αὐτοῦ βούλημα· νοήσωμεν πῶς ἀόργητος ὑπάρχει πρὸς πᾶσαν τὴν κτίσιν αὐτοῦ. (*c.* 31:) Κολληθῶμεν οὖν τῇ εὐλογίᾳ αὐτοῦ καὶ ἴδωμεν τίνες αἱ ὁδοὶ τῆς εὐλογίας· ἀνατυλίξωμεν τὰ ἀπ' ἀρχῆς γενόμενα. τίνος χάριν ηὐλογήθη ὁ πατὴρ ἡμῶν Ἀβραάμ; οὐχὶ δικαιοσύνην καὶ ἀλήθειαν διὰ πίστεως ποιήσας; Ἰσαὰκ μετὰ πεποιθήσεως γινώσκων τὸ μέλλον ἡδέως προσήγετο θυσία(-ᾳ?). Ἰακὼβ κτλ.

(*c.* 45:) ἐγκεκύφατε εἰς τὰς γραφὰς τὰς ἀληθεῖς, τὰς [διὰ] τοῦ πνεύματος τοῦ ἁγίου· ἐπίστασθε ὅτι οὐδὲν ἄδικον οὐδὲ παραπεποιημένον γέγραπται ἐν αὐταῖς. οὐχ εὑρήσετε δικαίους ἀποβεβλημένους ἀπὸ ὁσίων ἀνδρῶν. ἐδιώχθησαν δίκαιοι, ἀλλ' ὑπὸ ἀνόμων κτλ. ταῦτα πάσχοντες εὐκλεῶς ἤνεγκαν. Τί γὰρ εἴπωμεν, ἀδελφοί; Δανιὴλ ὑπὸ τῶν φοβουμένων τὸν θεὸν ἐβλήθη εἰς λάκκον λεόντων; ἢ Ἀνανίας καὶ Ἀζαρίας καὶ Μισαὴλ ὑπὸ τῶν θρησκευόντων τὴν μεγαλοπρεπῆ καὶ ἔνδοξον θρησκείαν τοῦ ὑψίστου κατείρχθησαν εἰς κάμινον πυρός; μηθαμῶς τοῦτο γένοιτο. τίνες οὖν οἱ ταῦτα δράσαντες; οἱ στυγητοὶ κτλ., μὴ εἰδότες ὅτι ὁ ὕψιστος ὑπέρμαχος καὶ ὑπερασπισ-

et intueamur in patre et creatore omnis orbis terrarum, et magnis et immensis pacis illius donis haereamus. Uideamus illum sensu nostro, et intueamur oculis animae nostrae in uoluntate pacientiae illius. Intellegamus quod (quomodo?) sine ira est in omnem creaturam suam.

(*c.* 31:) Hereamus ergo benedictioni Dei, et uideamus quae sint uiae benedictionis. Reuoluamus quae ab initio facta sunt. Propter quid benedictus est pater noster Abraham? Nonne propter iustitiam et ueritatem in fide quam habuit? Item Isaac qui cum confidentia (*cod.:* -am) sciens futurum libenter adducebatur ad uictimam. Et Jacob *etc.* (*c.* 45:) Incubuistis in sacras scripturas ueras quas per Spiritu(m)sancto(-um)cognouistis, quia nihil iniqum neque fictum in eis. Non inuenietis iustos reprobatos a sanctis uiris. Persecutionem sustinuerunt iusti, sed ab iniquis *etc.* Haec passi fortiter tulerunt. Quid enim dicimus, carissimi? Danihel a timentibus deum missus est in lacu leonum? aut Ananias et Azarias et Misael ab his qui colebant magnificam (*cod.:* -ca) et honorificam (*cod.:* -ca) illius Excelsi religionem (*cod.:* regione), missi sunt in fornace ignis? Nequaquam hoc fiat. Qui sunt ergo, qui hoc cesserunt (gesserunt?)? Nefandi *etc.*, ignorantes quia Excelsus

*τῆς ἐστιν τῶν ἐν καθαρᾷ συνειδήσει λατρευόντων τῷ παναρέτῳ ὀνόματι αὐτοῦ κτλ. οἱ δὲ ὑπομένοντες ἐν πεποιθήσει δόξαν καὶ τιμὴν ἐκληρονόμησαν, ἐπήρθησάν τε καὶ ἔγγραφοι ἐγένοντο ἀπὸ τοῦ θεοῦ ἐν τῷ μνημοσύνῳ αὐτῶν*(-οῦ?) *εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων· ἀμήν.* (*c.* 46:) *Τοιούτοις οὖν ὑποδείγμασιν κολληθῆναι καὶ ἡμᾶς δεῖ, ἀδελφοί. γέγραπται γὰρ κτλ. κολληθῶμεν οὖν τοῖς ἀθῴοις καὶ δικαίοις· εἰσὶν δὲ οὗτοι ἐκλεκτοὶ τοῦ θεοῦ.* (*c.* 53:) *εἰς ἀνάμνησιν οὖν ταῦτα γράφομεν. Μωϋσέως γὰρ ἀναβαίνοντος εἰς τὰ ὄρος καὶ ποιήσαντος τεσσαράκοντα ἡμέρας καὶ τεσσαράκοντα νύκτας ἐν νηστείᾳ καὶ ταπεινώσει, εἶπεν πρὸς αὐτὸν ὁ θεός· κτλ. Ὦ μεγάλης ἀγάπης, ὦ τελειότητος ἀνυπερβλήτου. παρρησιάζεται θεράπων πρὸς κύριον, αἰτεῖται ἄφεσιν τῷ πλήθει ἢ καὶ ἑαυτὸν ἐξαλειφθῆναι μετ᾽ αὐτῶν ἀξιοῖ.* Als Heldinnen (des Glaubens) werden noch vorgeführt (*c.* 55:) *Ἰουδὶθ ἡ μακαρία* (*Vet. Lat.:* „Judith beatissima") und *ἡ τελεία κατὰ πίστιν Ἐσθὴρ* (*Vet. Lat.:* „perfecta in fide Hester").

propugnator est qui puro corde deseruiunt magnifico nomini illius *etc.*

(*c.* 46:) Talibus igitur exemplis herere nos oportet, fratres. Scriptum est enim *etc.* Hereamus ergo bonis et iustis; sunt autem hi electi a Deo.

(*c.* 53:) Ad commonitionem ergo haec scribimus. Moyses enim cum ascendit in montem, fecit XL dies et XL noctes in ieiunio et humilitate, dixit ad illum Deus: *etc.* O magnae karitatis, o perfectae sinceritatis! fiducialiter agit famulus ad Deum, petit remissionem populo, uel certe se ipsum deleri rogat cum illis.

Es springt in die Augen, weshalb die Excerpte gerade aus diesem alten Gemeindeschreiben eine besondere Aufmerksamkeit mit Rücksicht auf den biblischen Cyklus der Katakombengemälde beanspruchen können. Die Reihe der alttestamentlichen Paradigmen ist hier wie dort nahezu die gleiche, wenn auch die in den Ausführungen des Clemensbriefes gegebene etwas grössere Vollständigkeit aufweist.

Jene werden als Muster aufgestellt für ein gottgemässes Verhalten, das am kürzesten durch den Ausdruck *μετάνοια* umschrieben wird. Damit ist die *Sinnesänderung* gemeint, welche auf religiösen Antrieb hin erfolgt, und *zwar unter Einschluss der mit ihr gegebenen gottgemässen Einrichtung des Lebenswandels;* Tugenden wie

die Demut (gegenüber dem ζῆλος), „die (religiöse) Scheu durch den Gehorsam“, Glaube (Treue) und Gastfreundschaft schliessen sich in dieselbe ein, so dass ihre Vertreter nun selbst „durch heiligen Geist“ Verkündiger jener Sinnesänderung werden und somit sich in den frei übernommenen Dienst (λειτουργία) der göttlichen Gnade stellen. Ihr Verhalten zieht wiederum eine Erweisung der göttlichen Gnade nach sich oder doch ein Zeugnis zur Bekräftigung ihrer Rechtschaffenheit. Das ermutigt die Christen, welche mit dem Bewusstsein, so viele und grosse Ruhmesthaten auf ihrer Seite zu haben, auf den Vater und Schöpfer der ganzen Welt blicken, zu gleicher gottgewollter Lebensführung, wie es eine Versicherung seiner Friedensgaben und Wohlthaten für sie im Gefolge hat. Denn trotz der Geschiedenheit durch viele Generationen wissen sie sich mit jenen Vorbildern eins; vielmehr erhöht gerade das Alter derselben die Kraft dieser Vorbildlichkeit. —

Ein anderer interessanter Beleg für zusammenhängende Vorführung alttestamentlicher Paradigmen findet sich etwa anderthalb Jahrhunderte später in Novatian's Schrift *de trinitate.*[1]

Nachdem N. als Forderung der regula veritatis an erster Stelle den „Glauben an Gott den Vater und allmächtigen Herrn, d. h. aller Dinge vollkommensten Schöpfer“ in enthusiastischen Wendungen geschildert hat, beginnt er (c. 8):[2] „Hunc ergo, omissis haereticorum fabulis atque figmentis, deum nouit et ueneratur ecclesia, cui testimonium reddit tam inuisibilium quam etiam uisibilium et semper et tota natura etc.; qui peculiarem protoplastis aeternae uitae mundum quemdam paradisum in oriente constituit, arborem uitae plantauit, scientiae boni et mali similiter alteram arborem collocauit, mandatum dedit, sententiam contra delictum statuit; Noe iustissimum de diluuii periculis pro merito innocentiae fideique seruauit; Enoch transtulit; in amicitiae societatem Abraham allegit; Isaac protexit; Jacob auxit; Moysem ducem populo praefecit, ingemiscentes filios Israel e iugo seruitutis eripuit; legem scripsit; patrum sobolem in terram repromissionis induxit, prophetas spiritu instruxit et per hos omnes filium suum Christum repromisit et quando daturum se spoponderat misit. Per quem nobis in notitiam uenire uoluit et in nos indulgentiae suae sinus largos profudit, egenis et abiectis locupletem spiritum conferendo. Et quia ultro et largus et bonus est, ne totus hic orbis auersus gratiae eius fluminibus aresceret,

[1] Nach Harnack, *Texte und Untersuchungen* XII 1, S. 19 „wohl noch vor dem Schisma geschrieben.“ Vgl. *Protest. Realencykl.* X [2] 653 f.

[2] Migne, *Patrologiae Lat.* t. III 898 f.

apostolos institutores generis nostri in totum orbem mitti per filium suum uoluit, ut conditio generis humani agnosceret institutorem et, si sequi maluisset, haberet quem pro deo in suis iam postulationibus patrem diceret. Cuius prouidentia non tantummodo singillatim per homines cucurrit aut currit, sed etiam per ipsas urbes et ciuitates etc., immo etiam per ipsum totum orbem etc. Et ne quis non etiam ad minima quaeque dei putaret istam infatigabilem prouidentiam peruenire, etc. (Matth. 10, 29 f.). Cuius etiam cura et prouidentia Israelitarum non siuit nec uestes consumi nec uilissima in pedibus calceamenta deteri (Deuteron. 29, 5. cf. 8, 4), sed nec ipsorum postremum adolescentium captiua sarabara comburi; nec immerito etc." (Abschluss der Ausführung am Ende des Kapitels mit Rom. 11, 33. Darauf c. 9 init.: „Eadem regula ueritatis docet nos credere post patrem etiam in filium dei.")

Wir haben hier eine Schilderung der Machterweise Gottes, welche wesentlich an den gleichen Einschnitten der Heilsgeschichte vorgeführt wird, aber sich, unter Betonung der Heilsabsichten Gottes, zu einem kurzen Aufriss der gesamten Heilsgeschichte gestaltet. Christus und die Apostel (cf. 1 Clem. 42) treten am Ende der Reihe auf und vergegenwärtigen den Höhepunkt der Entwicklung des göttlichen Heilsplanes. Der gesamte Verlauf stellt den Umfang der providentia Gottes ins Licht, die in gleichem Maasse den Bereich der Naturwirkungen umspannt, wie sie sich auf die geringsten Verhältnisse des Menschenlebens erstreckt. Das Gemeinsame mit der an erster Stelle vorgeführten Darlegung springt ebenso ins Auge, wie die Verschiedenheit der Ausprägung des gleichen Kerngedankens entsprechend den besonderen Zwecken der jeweiligen Ausführung. Letzterer erschöpft sich in der eindringlichen Vorstellung von der weltumspannenden Macht des einen Schöpfergottes, der Himmel und Erde geschaffen hat und alles bewegt und erhält, vor allem auch über dem Schicksal seiner Anhänger aus allen Zeiten und Geschlechtern wacht, dessen Herolde und Religionsdiener jene alttestamentlichen Helden in specifischem Sinne waren, bis Jesus Christus kraft seiner besonderen Stellung und Bevollmächtigung den Willen Gottes (in der nova lex) auf einen bestimmten, abschliessenden Ausdruck gebracht hat. Dass diese Vorstellung die erste und wichtigste Glaubensforderung auszumachen habe (Hermas, mand. 1), darin sind die apologetischen Schriftsteller unserer Periode durchweg einig.[1] Bildete sie doch das wirksame Mittel

[1] Vgl. die geradezu beherrschende Stellung, welche die Idee der Erkenntnis des wahren Gottes in der Apologie des Aristides (ed. HENNECKE, *Texte und Untersuchungen* IV 3; s. dazu S. 52 ff. im Index sub θεός) einnimmt.

zur Bekämpfung jeglichen polytheistischen Aberglaubens! Man muss sich in den Kontext der hieher gehörigen Partien der Kirchen-Schriftsteller vom Standpunkte der Gemeindeglieder aus einzuleben suchen, um die berückende Gewalt, die eine derartige Einschärfung damals über die Gemüter der Christen ausübte, zu ermessen.[1] Denn in ihr war der Angelpunkt für ein völlig neues Verständnis der Welt gegenüber allem bisherigen gegeben, was auch dem Einfältigsten unter ihnen[2] neben dem Hochgefühl der Erkenntnis der Dinge vor allem den moralischen Mut der Widerstandskraft gegen äussere Hemmungen und Anfeindungen verlieh. Darin übertraf sie die philosophische Tagespredigt gleichzeitiger (Spät-) Platoniker, die lediglich durch Abstraktion zu ähnlichem Wissen durchgedrungen war.[3] Eine gleiche Wirkung auszuüben, d. h. ihre Anhänger unter diese Wahrheit als eine Norm für das Leben zu zwingen und ihnen damit einen Stützpunkt ausserhalb des Laufes der sichtbaren Dinge zu geben, hat die letztere nicht durchschlagend vermocht. Aber ihr gleichzeitiges Hervortreten bestätigt, dass man, indem man solche Erkenntnisse verkündete, damit den Anspruch, etwas völlig Neues zu sagen, erhob.

Was nun gerade durch diesen Umstand für unsern Gegenstand bewiesen wird, ist dies, dass der Versuch, die vorgeführten Darlegungen zweier altkirchlicher Schriftsteller aus der römischen Gemeinde direkt zu einer Erklärung des betreffenden Cyklus der Wandgemälde in Verwendung zu setzen, keineswegs so aussichtslos sein dürfte, als es einer unbestimmten Auffassung von der selbstverständlichen Geltung jener Gottesvorstellungen bei den alten Christen erscheinen könnte. Dass die beiden Zeugnisse durch einen grösseren Zeitraum getrennt sind, macht dieselben nur um so mehr dazu geeignet, die Zulässigkeit einer Erklärung der Katakombendarstellungen in dem von ihnen vertretenen Sinne zu behaupten, der sich auf Schritt und Tritt durch anderweitige Zeugnisse der Anfangsperiode bekräftigen liesse. Die Eigenart der Stellung Christi kommt in dem vorliegenden Zusammenhange auch dadurch zum Ausdruck, dass seitens mancher Väter mit besonderem Nachdrucke auf die wunderbaren Thaten seines irdischen Lebens verwiesen wird, die er „nominis sui possibilitate“ verrichtete —, „non ut se uana ostentatione

[1] Eine in den Hauptzügen gewiss zutreffende Vorstellung davon hat Wiseman in den Gesprächen der syrischen Sklavin mit Fabiola in seinem gleichnamigen Romane zu geben versucht.

[2] Vgl. Veil a. a. O. 131 sub 4; dazu Min. Felix Octavius 16 cf. 5.

[3] Maximus Tyr., diss. 8. Es sei auch auf die starke Betonung der Providenz durch die stoische Schule verwiesen.

iactaret sed ut homines duri atque increduli scirent non esse quod spondebatur falsum et ex operum benignitate quid esset deus uerus iam addiscerent suspicari."[1] So gelangte man dazu, dem populären heidnischen Verständnis die Überzeugung, dass Christus nicht „Einer von uns gewesen," nahezubringen, was um so eindringlicher geschehen konnte, als die Schriften Alten Testaments, das heilige Buch par excellence der ältesten Christen,[2] nach allgemeiner Überzeugung von seiner Person und seinen Thaten Zeugnis ablegten.[3] Doch tritt der letztere Gedanke, für die Katakombendarstellungen wenigstens, in den Hintergrund, da die hier auftretenden alttestamentlichen Paradigmen selbständig[4] den Gedanken an die hervorragenden Machterweise Gottes im Zusammenhange mit der religiösen Führung der in den Dienst dieser Macht gestellten altehrwürdigen Vertreter des Gottesglaubens zur Veranschaulichung bringen. An solchen und ähnlichen Beispielen richtete sich das eigene religiöse Streben mit Vorliebe auf, weil sie dem naiven Glaubensverständnis die *προστάγματα* und *δικαιώματα* Gottes am kürzesten und eindringlichsten illustrirten. Mag dieser Zweck der Darstellungen dem altchristlichen Beschauer nicht immer in gleichem Maasse zum Bewusstsein gekommen sein, so wird doch die Möglichkeit, dass er ihm überhaupt und sogar zunächst zum Bewusstsein kam, durch die Kontinuität der alttestamentlichen Schriftbetrachtung in den ersten Jahrhunderten vollauf bestätigt, wie dieselbe die Thatsache des stetigen Einflusses einer wirklich kirchlichen Stimmung im angegebenen Sinne erhärtet. Indirekt lässt sich in der That „vermuten,

[1] Arnobius adv. nat. I 44. 47. Vgl. (Aristides apol. 2; a. a. O. 9 5.) Justin apol. I 22. Lactantius inst. IV 13.

[2] Roller I 65. Vgl. Wrede a. a. O. 75: „Es würde eine historisch ganz ungenügende Bezeichnung der Sache sein, wollte man sagen, dass das A. T. — ganz oder teilweise — noch für den Christen in Geltung stehe, als ob der Anerkennung erst irgend eine Reflexion vorangegangen wäre, und als ob nicht der Besitz des wunderbaren und unfehlbaren Buches in den Augen der Christen einer der einleuchtendsten und empfehlendsten Vorzüge der neuen Religion gewesen wäre".

[3] Eine sehr ausgedehnte Verwendung des Weissagungsbeweises begegnet schon bei Justin (vgl. im vorliegenden Zusammenhange dial. 69. apol. I 48. 30). Einen stärkeren Konsens in der lehrhaften Verwertung desselben neben einer diesbezüglichen Theorie über das Verhältnis des Alten zum Neuen Testament bieten erst die Väter um 400.

[4] Es geht nicht an, wie es von Seiten des Verf. des Art. „Old Testament (in Art)" im *Dictionary of christian antiquities* II 1456. 1460 und Farrar's, *The life of Christ as represented in art*. London 1894, p. 34 ff. geschieht, für die alttestamentlichen Sujets innerhalb der Katakombenmalerei bereits typologische Beziehungen (Hinweisung auf Christus) als massgebend anzusetzen.

dass solche Beispielreihen, die ja mit annähernd konstanten Beispielen leicht für alle möglichen Tugenden und Laster zu beschaffen waren, keine unwichtige Rolle in den christlichen Lehrvorträgen spielten."[1] Dass der kirchliche Einfluss nicht noch stärker und einseitiger zu Tage trat, als es hier geschieht, kann in Anbetracht der Umstände, die die Entstehung des Freskencyklus im übrigen bedingten, nicht wunder nehmen. Ist es doch immer so gewesen, dass das kirchliche Bewusstsein, selbst in einer gemässigteren Ausprägung, nur in abgedämpfter und gewissermassen ernüchterter Form das Gefühl und Denken der Masse durchsetzt hat! —

Ferner vermag der Nachdruck, den die Schriftsteller gerade des zweiten Jahrhunderts auf den Altersbeweis für das Christentum gelegt haben, d. h. auf die von ihnen in geschichtlichem Sinne erwogene Thatsache, dass die Verkündiger der Gottesoffenbarung im A. T. an Würde und Alter die ältesten unter den heidnischen Philosophen und Schriftstellern übertrafen, seinerseits die Richtigkeit einer solchen Gesamtauffassung zu erhärten, wie den Zeitverhältnissen entsprechend der Sinn für einen unabsehbaren Zeitraum ferner Vergangenheit[2] an sich schon dazu beitragen musste, die Ehrfurcht gegenüber jenen Darstellungen zu erhöhen. „Potens est enim gratia Dei copulare et coniungere caritatis atque unitatis uinculo etiam ea quae uidentur longiore terrarum spatio esse diuisa, secundum quod et olim interuallo temporum separatos ab Job et Noe qui in primis fuerant Ezechielem et Danielem posteriores aetate ad unanimitatis uinculum uirtus diuina coniunxit, * * sed quamuis temporibus longis discreti essent, eadem tamen diuina inspiratione sentirent."[3] Man ziehe noch den äusseren Umstand in Erwägung, dass die alttestamentlichen Paradigmen der Katakombendarstellungen einerseits den Anfangskapiteln der gesamten heiligen Schrift Alten Testaments und andrerseits

---

[1] Wrede a. a. O. 73.

[2] Vgl. Anrich, *Das antike Mysterienwesen* etc. 35: „Je mehr die antike Cultur altert, um so mehr beginnt auch das Bewusstsein dieser Thatsache vorzuherrschen. Man hat das Gefühl, die Verhältnisse und Menschen der Gegenwart seien klein, ruhm- und thatenlos im Vergleich zu der Herrlichkeit früherer Jahrhunderte. Darum flüchtet die Phantasie, wo sie nur immer kann, aus der trüben Gegenwart in die immer glanzvoller ausgemalten goldnen Zeiten der Vergangenheit; dort liegen ihre Ideale und ihre Heroen. Auch in der Religion gilt die Parole „*vetustas adoranda est*" (Macrob., Saturn. III 14, 2). Es ist die Religion Numa's an der man festhalten will; es sind die heiligen Männer der Vorzeit, wie Linus und Orpheus, die wieder in den Vordergrund treten" u. s. w.

[3] Cyprian, epist. LXXV (Firmilianus Cypriano), 3 (unter Anspielung auf Ezech. 14, 14).

solchen Büchern desselben entlehnt sind, welche bei verhältnismässig geringem Umfange eine gewisse Fülle interessanten (historischen) Stoffes boten. Dabei ist es von Wichtigkeit zu sehen, wie Scenen einer Hauptgruppe, die seltener begegnen als andere Scenen derselben Hauptgruppe (Schuhentkleidung des Moses und Gesetzgebung neben dem Felsenwunder; drei Jünglinge vor Nebukadnezar neben der Feuerofenscene; drei Magier vor Herodes neben der Huldigungsscene), vielleicht erst im Anschluss an die letzteren, die sich grösserer Beliebtheit erfreuten, in Aufnahme gekommen sind, während völlig vereinzelt dastehende Sujets (David, Elias), die in den von uns aufgeführten Väterstellen keine nennenswerte Erwähnung erfahren, besonderen Umständen ihr Dasein verdanken. Wie bei einmal erfolgter Reception in den an und für sich eng begrenzten Cyklus eine rein mechanische Fortsetzung der betreffenden Scenen vielfach gewiss statthatte, so ist schliesslich die Möglichkeit, dass in vereinzelten Fällen blosse Liebhaberei oder unkontrollirbare Einfälle ihrerseits den Anlass zur Wahl oder Bevorzugung des einen oder anderen Sujets boten, nicht völlig auszuschliessen.

Was aber den Umstand anlangt, dass in den beiden vorgeführten Reihen einzelne Männer (Henoch; Jakob nach Abraham und Isaak) auftreten, deren Darstellung man in dem Cyklus des ältesten Kunstzweiges vermisst, so ist auch hier zunächst mit der Thatsache der Freiheit artistischer Auffassung zu rechnen. Die wesentliche Richtigkeit der vorgetragenen Deutung wird durch diesen Umstand schwerlich erschüttert. Finden sich doch auch bei anderen altkirchlichen Schriftstellern nicht selten kleinere Gruppen aus jener Reihe unter verwandten Beziehungen aufgeführt[1] — besonders häufig ist die Zusammenstellung der drei Jünglinge im Ofen und Daniel's —, deren inhaltliche Anwendung aus dem erwähnten Spielraume eben nicht heraustritt. Das auf beiden Seiten mögliche Plus von Fällen ändert den im grossen und ganzen stabilen Charakter der alttestamentlichen Paradigmenreihe um so weniger, als dieselbe im strengen Sinne nicht eigentlich erst in der Christenheit geschaffen ist, sondern von dieser schon vorgefunden wurde. Es entstammt der Übung des Judentums, sich zum Troste und zur Erhebung aus gegenwärtiger Kümmernis die Grösse der göttlichen Machtthaten und zugleich die Vorbilder seiner alten Religionshelden aus der eigenen hehren Vergangenheit vor Augen zu führen, wie nicht wenige Stellen von Schriften des A. T. selber be-

[1] Vgl. z. B. Clemens Alex. strom. II 20 (p. 484). Hier erscheinen die Betreffenden als Beispiele der *καρτερία* oder *ὑπομονή* für den wahren „Gnostiker“.

weisen.[1] Auch innerhalb des N. T. liegen derartige Beispielreihen vor, nämlich Acta ap. 7 und Hebr.[2] 11; namentlich die an letzterer Stelle gebotene verdient Beachtung, da sie mit der Reihe bei Clemens die grösste Verwandtschaft zeigt, ohne dass man deshalb anzunehmen brauchte, „dass Clemens dem Hebräerbrief überhaupt diese Art biblischer Zusammenstellungen verdanke."[3]

---

[1] s. die Aufzählung bei Wrede a. a. O. 71 (nebst den Grundsätzen für „jene Zusammenstellungen von biblischen Geschichten" S. 70); dazu 4 Esra, vis. 1. *Aboda sara* (2a. 3b) werden zum Beweise, dass Israel das Gesetz beobachtet habe, von Jehova aus der Mitte der Heiden Zeugen aufgerufen: „Nimrod soll Zeugnis ablegen, dass Abraham keine Götzen verehrte . . . . .; der König Nebukadnezar, dass Chananja und Misael und Asarja sein Bild nicht angebetet haben. Darius wird bezeugen, dass Daniel sein Gebet nicht unterlassen" u. s. w. (Weber, *System der altsynagogalen palästinensischen Theologie aus Targum, Midrasch und Talmud dargestellt* S. 378). — Auf die Patriarchen als die „Väter" hat sich nicht bloss ein Mann jüdischer Herkunft wie der Apostel Paulus berufen. Wie an anderen Punkten, so ist auch hier die unbefangene Anknüpfung altchristlicher Gedanken an die (aufgeklärten) Formen jüdischer Praxis ersichtlich. Aber eine Anknüpfung liegt schwerlich, wie Kaufmann (*Sens et origine des symboles tumulaires de l'Ancien Testament dans l'art chrétien primitif*, in der *Revue des Études juives* XIV 1887, p. 33—48. 217—53) beweisen möchte, „dans la liturgie juive" vor, d. h. speciell in den (von ihm aufgezeigten) jüdischen Fastengebeten (p. 245 ff.), deren späterer Ursprung — bei der Thatsache eines früh erwachten Gegensatzes zwischen Juden- und Christentum (*Zeitschr. f. wiss. Theologie* XXXVI[2] S. 95 A. 3. *Patrum apostolicorum opp.* edd. Gebhardt-Harnack-Zahn I 2[2] p. 98 f. A. Zahn's *Forschungen zur Gesch. des neutest. Kanons* etc. V 170) — die Meinung von einer Übernahme an und für sich erschwert. Es kommt hinzu, dass in diesen Stücken die Reihe biblischer Muster noch eine weit umfangreichere ist, als sie von jenen älteren Zeugnissen, die K. übrigens nicht berührt, geboten werden. Was K. p. 249 zur Beseitigung der sonach erwachsenden Bedenken beibringt, ist zur Stütze seiner Hypothese nicht hinreichend. Eher liegt vielleicht ein Einfluss der jüdischen Liturgie auf die christliche in dem *ordo commendationis animae* Le Blant's (s. o. S. 16) vor (p. 251 f.). „Il suffit de savoir qu'une liste des types de l'Ancien-Testament dressée pour la liturgie existait dans la synagogue, liste que nous possédons encore aujourd'hui sous une forme si altérée, que nous ne pouvons rien dire de sa forme originelle" (p. 249). — Anderweitige Beispiele der ausgiebigeren Verwertung einer alttestamentlichen Zeugenreihe bieten mehrere altkirchliche Gebete (Constit. apost.; Ps. Cyprian, vgl. Ficker, *Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen* S. 10 f.), Märtyrerakten (vgl. Le Blant p. XXIX; Gebet des Märtyrers Severus in der *Passio S. Philippi* c. 12 Ruinart ed. Antv. 417 f.) etc.

[2] Über das Ansehen des Briefes ca. 200 vgl. die Väterstellen bei Lünemann im betr. Bande des Meyer'schen Kommentars S. 6 ff.

[3] (Wrede a. a. O. 72.) Denn neben Übereinstimmungen (a. a. O. 72 A. 3 cf. 2) begegnen auch Beispiele stärkerer Abweichungen (a. a. O. Anm. 4). „Clemens übt in seinen Zusammenstellungen ein ihm anscheinend ganz geläufiges Verfahren. Dies kann sich aus einem einzelnen Kapitel eines Briefes nicht entwickelt haben. Die oben angezogenen jüdischen Parallelen stellen vielmehr sicher, dass auch der Hebräerbrief in der Anhäufung von Beispielen nur einer in der christlichen Ge-

Sonach wäre, was den Sinn der Katakombengemälde anlangt, der Spielraum für die zeitgenössische Auffassung überall da gegeben zu denken, wo die wunderbare Macht und Wirkung Gottes gegenüber der Welt, der Menschheit und speciell seinen Glaubensangehörigen auf der einen Seite und das hervorragende Verhalten der in den Dienst dieser Macht gestellten Vertreter einer ehrwürdigen Vergangenheit auf der anderen Seite sozusagen in einem gemeinsamen Berührungspunkte zusammentreffen, so dass die betreffenden Thaten Gottes und die jener Menschen sich gleichsam gegenseitig illustriren. Denn es handelte sich für die altchristlichen Künstler darum, den Ernst und die erhebende Kraft des Gottesgedankens in allen Wirkungen Gottes in der Menschheitsgeschichte und dem korrelaten Verhalten seiner treuen Zeugen vorstellig zu machen. Dabei mag, nach Massgabe des oben S. 7 Dargelegten, für eine spätere Betrachtung der Gemälde gelegentlich die Möglichkeit einer anderen Deutung, wie auch der sepulkralen, ausdrücklich offen gelassen werden. Setzt doch ein Commodian nicht selten — ohne eine solche direkte Anschauung — den Gedanken an die Auferstehung mit der Gottesidee in unmittelbare Beziehung![1] Das ist bei der vorherrschenden Jenseitsstimmung der ersten Christen nicht anders zu erwarten. Dass aber die Absicht der altchristlichen Künstler bei der Schöpfung ihrer Gemälde vorwiegend auf die Abbildung dieses Gedankens gegangen wäre, lässt sich durch die zeitgenössische Literatur nicht belegen. Die wenigen Belege, die in diese Richtung weisen, zeigen eben auch nicht mehr, als dass man jenen Gedanken aus besonderen Anlässen mit dem betreffenden biblischen Stoffe verbinden konnte. Die Le Blant'sche Ausführung selber liefert den besten Beweis dafür, dass ursprünglich eine reichere Fülle von Gesichtspunkten für die Wahl der verschiedenen Sujets massgebend gewesen sein muss, als sie in dem Sinne der von ihm zur Erläuterung der Monumente herangezogenen Schriftstücke lag. Denn wenn er in seiner Parallelaufführung (a. a. O. XXX ff.) die Fälle als „Figures de la sortie de ce monde — types d'as-

meinde damals üblichen Art die heilige Geschichte zu Erbauungszwecken zu verwenden folgt. Es ist weniger wahrscheinlich, dass das Studium von Schriften wie Sirach oder der Weisheit Salomos entscheidend war, als dass eine lebendige Ueberlieferung jene Gewohnheit bis zu den Zeiten des Clemens brachte" (73).

[1] Unum quaere Deum qui post mortem uiuere dicit! (*Instr.* ed. Vindob. I 14, 7.)
Uno crede Deo, ubi mortuus uiuere possis.
Surgas et in regno, cum sit et resurrectio iustis (33, 9 f.). —
Vgl. 26, 18 f. *carm. apol.* 301 ff. 310 ff. Ebenso heisst es *carm. apol.* 669 f.:
Aeternitas illi praeparatur, Christo qui credit,
Ut socius Dei sit homo post funera uiuens.

sistance divine — types de la miséricorde divine — types d'admission avec les saints et les bienheureux — types de la résurrection attendue" klassificirt, so eröffnen schon diese Überschriften eine weitere Perspektive, wobei noch zu beachten ist, dass zahlreiche unter den biblischen Sujets der Katakombenfresken, namentlich den neutestamentlichen, in dieser Aufzählung überhaupt vermisst werden. Es reicht eben nicht hin, in dem Gedanken an „die Macht der Auferstehungshoffnung und des Glaubens an die garantierende Wundermacht des Herrn über Leben und Tod"[1] den zureichenden Grund zur ersten Invention und Herstellung der biblischen Sujets gegeben zu finden, so sehr sich seit Anbeginn der Katakombenforschung[2] eine solche Meinung nahegelegt hat.

Denn dass der Ort des Vorkommens jener Darstellungen für diese Meinung ohne weiteres den ausschlaggebenden Beweis liefern sollte, trifft nicht zu. Allerdings mögen die Christen bei der damals verbreiteten Neigung zu dekorativer Ausschmückung[3] ihre Freude an der Herstellung von biblischen Wandmalereien mit Vorliebe an jene unterirdischen Orte gerettet haben, wo Entlegenheit und Weihe der Umgebung dieselben in der Regel profanen Blicken entzog, aber es will auf der anderen Seite beachtet sein, dass gerade hier der Stand für die Erhaltung der Kunstprodukte (jeglicher Art) auch am günstigsten gewesen ist. Lässt man der dekorativen Zweckbestimmung der Katakombenmalereien den ihr gebührenden Raum,[4] so wird dieselbe allerdings, auch bei der vorgeschlagenen weiteren Fassung des Inhaltes der Gemälde durchkreuzt, aber doch in einer Weise, die von der Art der gleichzeitigen Verwendung heidnischer Darstellungen auf profanen Grabdenkmälern nicht zu sehr absticht. Es ist von Jahn darauf verwiesen worden, „wie unter den zahlreichen Vorstellungen auf Grabmonumenten verhältnismässig selten Beziehungen auf den Tod sind und dann meistens bestimmt und unverhüllt ausgedrückt; dass man dagegen liebte, die volle Thatkraft und den heiteren Genuss, auch den sinnlichen des irdischen Lebens auf den Gräbern darzustellen, entweder in mythischen Begeben-

[1] Ficker in *Zeitschr. f. Kirchengesch.* X 253. — Kaufmann a. a. O. 243 fragt mit Recht: „Si, par exemple, la pensée de représenter la croyance à la résurrection était prise pour motif dirigeant de ce choix, comment pourrait-on alors expliquer que Job se trouve si rarement et que la vision de la résurrection d'Ézéchiel soit totalement absente parmi les peintures des catacombes, qui sont pourtant les documents les plus anciens de l'art funéraire chrétien." Ferner vermisse man die Auferweckung des Sohnes der Sunamitin durch Elisa u. s. w.

[2] s. schon Macarius, *Hagioglypta* p. 114 ff. 197.

[3] Vgl. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* [5] III 191.

[4] Vgl. Helbig bei Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne* [2] I 133.

heiten wiedergespiegelt, oder in individuellen Vorstellungen, welchen man in späterer Zeit dadurch gern einen idealen Charakter gab, dass man Eroten und Psychen zu Trägern der Handlung machte."[1] Wenn nun auch, wie bereits festgestellt wurde, bei dem Zurücktreten spezifisch heidnischer Darstellungen auf den altchristlichen Wandgemälden die Heranziehung neuer, biblischer oder biblisch gefärbter, Scenen ein nicht geringes Maass selbständiger oder unabhängiger Reflexion voraussetzt, so kann doch nach den hier gegebenen Ausführungen nichts dazu veranlassen, anzunehmen, dass die Eigenart des Ortes den Verfertigern mehr nahegelegt hätte als dieses, den allgemeinen Grund ihrer Hoffnung und ihres Glaubens mit den einfachsten Mitteln zur Anschauung zu bringen.

Inwiefern letzteres bei den neutestamentlichen Darstellungen der Fall ist, wurde schon angedeutet: — „nulla maior est comprobatio quam gestarum ab eo fides rerum, quam uirtutum nouitas, quam omnia uicta decreta dissolutaque fatalia" etc. — heisst es bei Arnobius (adv. nat. I 42) zur Rechtfertigung des Prädikats der Gottheit Christi im Munde der Christen, seiner Verehrung bei ihnen und seiner Betrachtung als eines „Schützers (praeses) unseres Körpers."[2]

Diese Darstellungen bilden sämtlich Vorgänge aus dem Leben des Herrn ab, zumal Wundergeschichten, die neben anderen ihrer Gattung den Hauptstoff des evangelischen Berichtes ausmachen, freilich ihrer nur wenige, weniges auch nur aus den Anfängen des Lebens Jesu (Magierscenen) und nichts aus dem Abschlusse desselben.

Die nächstliegende Annahme ist: „Die Wunder wurden bildlich vorgestellt, weil sie Wunder waren, die zur Geschichte Christi gehörten."[3] Was hätte man auch anderes aus dieser Geschichte zur Darstellung auf

---

[1] *Berichte über die Verhandlungen der K. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig. Philol.-hist. Cl.* III 1851, S. 167. (Vgl. Friedländer a. a. O. 694 f.)

[2] Wie schon Justin den Hinweis auf die Wunderthaten Christi durch den anderen auf die Vorherverkündigung derselben ergänzt (:*οὐ τοῖς λέγουσι πιστεύοντες, ἀλλὰ τοῖς προφητεύουσι πρὶν ἢ γενέσθαι κατ' ἀνάγκην πειθόμενοι, διὰ τὸ καὶ ὄψει ὡς προεφητεύθη ὁρᾶν γενόμενα καὶ γινόμενα· ἥπερ μεγίστη καὶ ἀληθεστάτη ἀπόδειξις καὶ ἡμῖν, ὡς νομίζομεν, φανήσεται.* apol. 30), so sagt auch Tertullian adv. Marc. III 3: Non fuit, inquis, ordo eiusmodi [*sc.* ut ante pater filium profiteretur quam patrem filius, et ante pater de filio testaretur quam filius de patre] necessarius, quia statim se et filium et missum et dei Christum rebus ipsis esset probaturus per documenta uirtutum. At ego negabo solam hanc illi speciem ad testimonium competisse quam et ipse postmodum exauctorauit etc. Vgl. Origenes c. Cels. II 48, der seiner Verweisung auf Jes. 35, 5 ein die Zahl der Totenerweckungen in den Evangelien betreffendes Argument beifügt.

[3] Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen* I 22 A. 95.

den Wänden der unterirdischen Räume wählen sollen, da Scenen der Leidensgeschichte dem Geschmacke der Schöpfer des altchristlichen Gemäldecyklus „with the ineradicable art-instincts of the Gentile Christians“[1] nun einmal nicht zusagten, und man lieber darauf verzichtete, die Vorbildlichkeit, die in den leidenden Funktionen des Heilandes zum Ausdruck kam, dem Auge sichtbar zu machen, während die Form der Rede in ihrer Hervorhebung nicht nur ein wichtiges Kontrastmittel besass, sondern der Hinweisung darauf als auf das eigentliche Centrum der Glaubenslehre nicht entbehren konnte (vgl. schon 1 Clem.)! Aber das Überwiegen der Wunderdarstellungen auf den Wänden der Grabräume zeigt doch weiter, dass man sich das, was die evangelische Geschichte dem Einzelnen sagen sollte, von dem hier massgebenden Standpunkte aus mit Vorliebe und gewissermassen unverkürzt gerade an ihnen zur Anschauung brachte. Pohl hat richtig gesehen, wenn er darin „auch eine Rückwirkung der antiken Mythologie und ihrer Kunstäusserungen“ erblickt und die Ansicht ausspricht, es „wäre durch die Häufung der christlichen Wunderdarstellungen unbewusst als ein Gegengewicht gegen den polytheistisch-antiken Wunderglauben die Betonung der Allmacht Gottes und seines Gesandten Christi in der Kunst auf diese Weise zum Ausdruck gebracht worden.“[2] Man wird auch hier in der Regel nicht nötig haben, die von einigen Vätern in besonderem Zusammenhange vollzogene Deutung (a minori ad maius) auf die Auferweckung[3] für die Katakombendarstellungen in Bausch und Bogen zu übernehmen, wie auch die metaphorische Umdeutung auf Heilungen geistiger Art[4] sich gewiss nicht in erster Linie dem Betrachter dieser Darstellungen nahegelegt hat, so sehr das den entsprechenden individuellen Erfahrungen entstammende Allgemeingefühl an der Hand biblischer Wendungen derartige Reflexionen unter Umständen mit sich bringen mochte.

Schon die durchaus naive Art der Ausführung der Wunderdarstellungen liefert eine gewichtige Instanz gegen die wesentliche Geltung dieser beiden Deutungen. Äusserlich angesehen bieten jene

---

[1] Jameson(-Eastlake), *The history of our Lord* etc., p. 17.

[2] S. 166 f. (185. Vgl. Zucker a. a. O. 333.)

[3] Justin dial. c. Tryph. 69. Irenaeus adv. haer. V 12, 5 f. 13, 1.

[4] So haben nach der Ansicht des Origenes (c. Cels. II 48) die Jünger noch Grösseres vollbracht *ὧν Ἰησοῦς αἰσθητῶν πεποίηκεν. ἀεὶ γὰρ ἀνοίγονται ὀφθαλμοὶ τυφλῶν τὴν ψυχήν, καὶ ὦτα τῶν ἐκκεκωφημένων πρὸς λόγους ἀρετῆς ἀκούει προθύμως περὶ θεοῦ καὶ τῆς παρ' αὐτῷ μακαρίας ζωῆς. πολλοὶ δὲ καὶ χωλοὶ τὰς βάσεις τοῦ .... ἔσω ἀνθρώπου νῦν τοῦ λόγου ἰασαμένου αὐτοὺς οὐχ ἁπλῶς ἅλλονται κτλ.* Vgl. Cyprian de cath. eccl. unit. 3.

eigentlich nichts, was dazu dienen könnte, die Machtgrösse Christi der Anschauung des Betrachters besonders eindrucksvoll vorzuführen. Besonders majestätische Züge eignen den Christusbildern der Katakomben, wie sie vorzugsweise in den Heilungs- und Wunderscenen begegnen, keineswegs. „Eine jugendlich bartlose Gestalt, mit gewölbter Stirn, gerader Nase und grossen, offenen Augen, schreitet er, in eine kurze Tunika gehüllt, elastisch dahin. Alles atmet Anmut, Freundlichkeit, Liebe.“[1] Von der Schöpfung eines ausgeprägten Christustypus ist noch nicht die geringste Spur zu bemerken. Weder strahlende Schönheit noch bemerkenswerte Unansehnlichkeit kennzeichnen diese Figuren der unterirdischen Wandgemälde, während die altkirchliche Literatur dieser und der nachfolgenden Periode (ca. 400) in beiden Richtungen Belege bietet.[2] Sie entbehren der Züge individualistischer Eigenart nahezu völlig, und wo sie sie tragen, haben sie sie gleichfalls mit vielen der übrigen biblischen Figuren gemeinsam. Denn noch „concentrirte sich das Interesse auf der Handlung, nicht auf der Person Christi.“[3] Aber es ist merkwürdig und der näheren Beachtung wert, wie jene zum Ausdruck kommt. Christus erscheint in einigen der Scenen mit dem Stabe in der Hand, der ihn zufolge der zeitgenössischen populären Auffassung als Wunderthäter kennzeichnet,[4] ohne dass irgendwie ein Anhalt biblischer Begründung — wie bei dem Stabe des Moses in der Felsenwunderscene — ausfindig zu machen wäre. Die völlige Unbefangenheit gegenüber der heidnischen Vorstellungsweise, die sich darin kundgiebt, berührt eigentümlich, um so mehr, als sich in der altkirchlichen Literatur der Belege genug finden, in denen sich die betr. Schriftsteller ausdrücklich gegenüber einem verbreiteten Vorwurfe aus der Juden- und Heidenwelt, dass Christus „mit magischer Kunst“ die Wunderthaten vollbracht, ja dass er selbst als Magier zu gelten habe, verwahren.[5] Eine solche Unbefangenheit ist schwer begreiflich, wenn

---

[1] Wiegand a. a. O. 18.

[2] Vgl. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* p. VII A. 3 ff. Eine Nachwirkung irgendwie gesicherter Traditionen liegt hier nirgends vor; man entnahm seine Belege aus dem A. T. (Jes. 53. — Ps. 45).

[3] Hauck, *Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst* S. 21.

[4] Vgl. Le Blant, *Recherches sur l'accusation de magie dirigée contre les premiers chrétiens*, in *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France* XXXI, IVe sér. t. I 1869, p. 34 f. (Schultze, *Archäol. Studien* 59 f.)

[5] Justin apol. 30. dial. 69. Orig. c. Cels. I 6. II 48 f. Cyprian quod idola dii non sint 13. Commodian carm. apol. 387 ff. Arnobius adv. nat. I 43. 50. 53. Lactantius inst. IV 13. (15.) epit. 45. Ps. Clem. recogn. I 58. Acta Pilati (ed. Tischendorf, *Ev. apocr.* ² p. 216). 2 p. 223, 228. epist. Pil. (desc. ad inf. 13)

man nicht annehmen will, dass eine derartige Vorstellungsweise dem populären Denken der Christen nicht nur unter Umständen entsprach, sondern dass dasselbe sich mit Vorliebe dieser Anschauungsform bediente. Auch hier ist der Abstand der Verfechtung der christlichen Wahrheit auf Seiten der Kirchenmänner von ihrer gängigen Vertretung in Volkskreisen nur zu offenbar. Es will eben beachtet sein, dass der allgemeine wundersüchtige Hang der Zeit innerhalb der christlichen Gemeinde, deren Angehörigen es in vielen Fällen schwer werden mochte, nach ihrem Übertritte vom Heidentum sich alten Gewohnheiten ihres Denkens zu entziehen, von weitreichender Geltung war, ein Hang, der sich im Laufe der Zeit eher verstärkt hat.[1] Wie sehr gewisse Kreise innerhalb der Christenheit in demselben befangen waren, zeigt noch mehr als die Katakombendarstellungen das Aufkommen apokrypher Evangelien wie des Evang. Thomae, in denen Jesus als Wunderthäter von vollendeter Routine auftritt.[2] „Die Bilder erscheinen uns so mehr als ein Ausfluss des festgewurzelten christlichen Bewusstseins der Menge, wie als ein pädagogisches Mittel der Kirche, den christlichen Gedanken in dem Ungebildeten zu pflegen."[3] Immerhin lag der kirchliche Einfluss nicht so weit ab, als man bei der Anschauung der Bilder anzunehmen von vornherein geneigt ist. Geschah es doch unter seinen Auspicien, dass innerhalb der Kirche auch nach Ablauf des apostolischen Zeitalters Krankenheilungen und Dämonenaustreibungen vorgenommen wurden, freilich *„οὐδεμιᾷ μελέτῃ ἐπῳδῶν"* und nur *„τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ μετὰ τῆς ἀπαγγελίας τῶν περὶ αὐτὸν ἱστοριῶν."*[4] Jener Einfluss ist aber unleugbar, wenn man die Auswahl der hieher gehörigen Darstellungen näher ins Auge fasst und daraufhin die Zeugnisse altkirchlicher Schriftsteller durchmustert.

---

p. 414. epist. Helenae ad Const. (MIGNE, P.L. t. VIII 530). Tert. apol. 21 (OEHLER I 201, A. e). Die Heilungen und Wunder geschehen durch das Wort.

[1] Auf dem Standpunkte des (späteren) Neuplatonismus wurde die Verquickung der Philosophie mit der Magie zur Thatsache (ANRICH a. a. O. 72. 78 f.).

[2] LE BLANT, *Recherches* etc. 10. 29 f. Nach verbreiteter Überzeugung (29 A. 2) ist Jesus in seiner Jugend nach Aegypten gekommen und hat dort die Geheimnisse der Magie gelernt (A. 3), zu deren Wirkungen z. B. auch die Traumdeutung (31 f.) gerechnet wurde. Moses galt den Heiden als schlimmer Zauberer (15. 33. 34 A. 1 ff.).

[3] POHL a. a. O. 167.

[4] Orig. c. Cels. I 6. Vgl. LE BLANT l. c. 23 f. 25. cf. 8 f. (Gnostiker); daher die heidnischerseits ausgestreuten Verdächtigungen gegen die Christen — z. B. Athanasius (22) — wegen Magie (14 f.), zu der jene im Grunde doch feindlich standen (7 f. A. 2). Eine Stellensammlung s. bei BÜCKMANN in *Zeitschr. für die ges. lutherische Theologie und Kirche* XXXIX 1878, S. 216 ff.

Zwar fehlt es innerhalb der Abschnitte der altkirchlichen Literatur, welche zur Deutung der alttestamentlichen Sujets verwandt wurden, an Belegstellen für die vorliegende Darstellungsreihe, doch werden solche in anderen Zusammenhängen nicht selten geboten, freilich auch hier nicht so, dass jene Reihe in ihnen gleichmässig und ohne Rest aufginge. Der Phantasie und Willkür in der Auswahl von Scenen aus dem Leben Jesu zum Beweise seiner Machtgrösse war bei dem stärkeren Fluktuiren der evangelischen Berichte in der Anfangszeit an sich schon ein freierer Spielraum gelassen. Nur wenige der Wunder, insbesondere der Heilungsthaten, haben Zutritt in diesen Cyklus gefunden, und manche unter den letzteren lassen nicht einmal eine gesicherte Deutung auf diesen oder jenen Specialbericht der Evangelien zu. Um so wahrscheinlicher dürfte die Annahme sein, dass die altchristliche Kunst mit den betr. Scenen einem Resumé der Heilandsthätigkeit Jesu gefolgt ist, wie es (Jes. 35, 5 f.) Matth. 11, 5: Luc. 7, 22 (cf. Act. 10, 38) vorliegt, das seitens der Kirchenschriftsteller unter dem Gesichtspunkte einer allgemeineren Bekundung der Machtgrösse Jesu dann zu einer volleren Form erweitert worden ist, sei es durch allgemeinere Umschreibung der an den genannten Bibelstellen gebotenen Aussagen,[1] sei es unter Hinzufügung speciellerer Züge, die den synoptischen Evangelien ohne[2] oder mit Einschluss des johanneischen Berichtes[3] entlehnt waren. Dass in derartigen Aufzählungen Scenen begegnen (Hochzeit zu Cana, Besessenenheilung u. s. w.), die zum grossen Teil erst innerhalb späterer Kunstzweige oder überhaupt nicht Verwendung gefunden haben, beweist, dass hier die Kunst den in der Literatur massgebenden Gesichtspunkten um ein gutes Stück nachgefolgt ist. Das Gleiche gilt von den Darstellungen der Apostelgruppen (mit Christus), für deren Einführung ein (dogmatischer) Gesichtspunkt geltend war, der schon bei 1 Clem. (c. 42) anklingt. Umgekehrt finden sich die (in diesen Zusammenstellungen nur selten erwähnten) Magier schon früh-

[1] Justin dial. 69. apol. I 22. 48 (cf. 32). Cyprian de cath. eccl. unit. 3. Orig. c. Cels. II 48. Ps. Cypr. or. I (ed. Hartel III 145 19 f.). Acta Pil. 1 p. 436 f. Vgl. Ficker, *Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen* etc. 18.

[2] Tert. apol. 21. Cyprian quod idola etc. 13. Lactantius inst. IV 15. epit. 45. Epist. Pilati ed. Tischend. [2] 413 f. Anaph. Pil. ed. Tischend. 437 ff. (: 445 f.).

[3] Hippolyt ed. de Lag. 56 f. 194. Ps. Cypr. or. II 4 (ed. Hartel III 149). Commodian carm. apol. 639 ff. Arnobius adv. nat. I 45 f. 48. Constit. apost. V 7. Damasusinschr. (Bosio p. 186. Rade, *Damasus* S. 159). Prudentius (vgl. Ficker a. a. O. 27 f.). Vind. Salv. ed. Tischend. [2] 473. Dem johanneischen Evangelium entstammt die Scene der Samariterin, deren Erwähnung die vorliegenden Zeugnisse vermissen lassen.

zeitig innerhalb des Freskencyklus vor. Für die übrigen neutestamentlichen Scenen wird man, vielleicht die Auferweckungsscene ausgenommen, mit der Möglichkeit zu rechnen haben, dass ihre Einführung in den Freskencyklus erst im Anschluss an die schon in der Anfangszeit nachweisbaren alttestamentlichen Sujets erfolgt ist, neben welchen Darstellungen des guten Hirten und andere im entfernteren Zusammenhange mit neutestamentlichen Schriftstellen stehende Scenen sich gleichfalls einer frühzeitigen Beliebtheit erfreuten.

Wie weit nun eine konkrete und lebendige Fassung der einzelnen Sujets aus dem ältesten Cyklus christlicher Kunstdarstellungen unter Zugrundelegung der vorgeschlagenen Generaldeutung möglich, und ob dieselbe anderen Deutungen gegenüber aufrecht zu erhalten ist, wird nunmehr in eingehenderer Berücksichtigung der gleichzeitigen literarischen Nachrichten nach Massgabe der oben aufgestellten Grundsätze zu untersuchen sein. Dabei wird manches, was bei der bisherigen Auseinandersetzung noch nicht seine genügende Erklärung fand, eine solche erhalten können, immerhin unter Einschluss der Erwägung, dass eine Veränderung seiner Deutung je nach dem Wechsel der Zeit und Personen hie und da möglich und deshalb für die Erklärung offen zu halten ist, sowie unter angemessener Veranschlagung der für die Gestaltung oder Neubildung der Motive erkennbaren antiken Einflüsse. Doch sei ausdrücklich bemerkt, dass wir eine solche Einzelbetrachtung in der Überzeugung anstellen, dass die geschilderte Atmosphäre der Umkreis war, innerhalb dessen die Verfertigung wie die Betrachtung der Fresken in der Regel vor sich ging. Ist dann so für die wichtigere Klasse der biblischen Sujets eine Erklärung gefunden, so wird auch für die mehr als Anhängsel auftretenden Motive die Handhabe zu einer Deutung leichter sich darbieten.

### a. Sündenfall (Adam und Eva).

(Fig. 2.)

Bei dem frühzeitigen Auftreten des Sujets (s. o. 35 A. 2) kann es wunder nehmen, dass die kirchliche Literatur der Anfangszeit sich spärlicher mit dem Ereignis beschäftigt.[1]

[1] Clemens Rom. führt (6, 3) nur ein Diktum „unseres Vaters Adam“: Gen. 2, 23 als Norm für die sittliche Führung der Ehe an.

Unter ihren Vertretern im zweiten Jahrhundert[1] bezeugt zuerst Irenaeus eine Nachwirkung der folgenschweren paulinischen Gegenüberstellung von Adam und Christus (Röm. 5, 12 ff. 1 Cor. 15, 21 f. 45—9), und zwar unter Abschwächung der treibenden religiösen Gesichtspunkte bei Paulus.[2] Nächstdem fehlt es nicht an zahlreichen Rekursen auf den biblischen Vorfall. Aber zu einer tieferen Erfassung seiner religiösen Bedeutung ist es bis auf Augustin hin[3] nicht gekommen. Die Äusserungen der Mehrzahl massgebender Kirchenschriftsteller unserer Epoche halten die Mitte zwischen einer hochgespannten Schätzung Adam's (durch Vertreter der judaistischen Gnosis) und einer einseitigen Betonung der nachteiligen Folgen des Sündenfalls für den ersten Menschen (Tatian).[4] Nach Tertullian z. B. ist Adam (nebst Eva) dem Verderben keineswegs für immer verfallen, sondern der Busse zugänglich gewesen; gilt er ihm doch auch, in mehrfacher Hinsicht, als Prophet.[5] Die Tiefe der paulinischen Motivirung im Sinne ihres Urhebers einzuprägen, sah die alte Kirche, der die Willensfreiheit des Menschen als festzuhaltende Thatsache galt,[6] sich eben kaum veranlasst. Aber der universale Charakter des der Übertretung vorhergehenden Gebotes wird von ihr allerdings hervorgehoben,[7] und das Todesverhängnis als Folge der That gelegentlich zum Ausdruck gebracht.[8]

---

[1] Vgl. Tatian or. 7. 20. Theophil. ad Autol. II 21. 23 ff.

[2] Vgl. Harnack, *Dogmengesch.* I [3] 545 f. 548 f. Werner, *Der Paulinismus des Irenaeus* (*Texte und Unters.* VI 2. 1889) S. 127 ff. 132 ff. — Auch ausserhalb der Briefe des Paulus hatte der biblische Gedanke (Gen. 2, 17 cf. Sap. Sal. 2, 24) einer Ableitung des (natürlichen) Todes vom Sündenfall „in der Apokalypse Baruch in Verbindung mit der messianischen Hoffnung zu einer durch die Lebendigkeit des religiösen Empfindens eindrucksvollen Gesamtanschauung geführt"; ebenso in IV Esra (Loofs, *Leitf. zum Studium der Dogmengesch.* [3] S. 39 f. Vgl. Schürer a. a. O. II 642 f. Zur talmudischen Lehre Weber a. a. O. 210 ff. 238 ff. Dreyfus, *Adam und Eva nach Auffassung des Midrasch*, Diss., Strassbg. 1894).

[3] Über Augustin's folgenreiche Stellungnahme vgl. Loofs a. a. O. 210 f. 213 ff. (232 f.). Eine vollkommene Schöpfung des Menschen behauptete bereits der Gnostiker Apelles (Harnack, *Texte und Unters.* VI 3, S. 112 cf. 115. 116 f.).

[4] Vgl. Noeldechen, *Die Lehre vom ersten Menschen nach den christlichen Lehrern des zweiten Jahrhunderts* (*Zeitschr. f. wiss. Th.* XXVIII 1885, S. 462 ff.).

[5] Noeldechen a. a. O. 480 f. A. 6. 487 f. „Reue und Wiedererhebung Adams" fand auch nach der Aggadah statt, welche sogar „sein Leben als eine Lehre zur Beherzigung und Befolgung" hinstellte (Dreyfus a. a. O. 33 ff. 37 f.).

[6] Vgl. Justin apol. II 6 im Gegensatz zum stoischen Satze von der Notwendigkeit des Verhängnisses.

[7] Vgl. Tertull. adv. Iud. 2, der darin bereits das Doppelgebot der Liebe und somit auch den Dekalog beschlossen sieht.

[8] Z. B. Commodian carm. apol. 149 f. 323 ff. instr. I 35 (*de ligno uitae et mortis*).

Es ist sonach nicht wahrscheinlich, dass die von dem neuesten Erklärer des Sujets vorgeschlagene Lösung, es liege den Darstellungen „der apostolische Gedanke (vergl. Röm. 5, 12) zu Grunde, dass der Tod, der Sünde Sold, durch den Fall der ersten Menschen in die Welt kam, und dass seitdem das Todesdecret allen Adamskindern gilt,“[1] mit der angenommenen Intensivität dem Sinne und der Auffassung der altchristlichen Verfertiger und Beschauer entsprochen haben sollte. Doch ist darum „nicht ausgeschlossen, dass in dem Beschauer des einmal vorhandenen Bildwerks die religiösen und sittlichen Wahrheiten, die in der Geschichte des Sündenfalls liegen, wachgerufen wurden.“[2] Gewiss war der altchristlichen Anschauung das Bewusstsein um die Tragweite der Übertretung des göttlichen Gebotes gegenwärtig, zu gleicher Zeit aber auch der Eindruck von dem Charakter des Vorvaters (der Voreltern) als eines urzeitlichen Heros der Religion. Die rein äusserliche Thatsache, dass die Scene sich am Anfange der heiligen Schriften befindet, will in Anschlag gebracht sein, dazu der Umstand, dass die Phantasie des altchristlichen Beschauers im Paradiese, der Stätte seiner Zukunftshoffnungen,[3] häufig und gerne weilte. So eignete sich diese Scene im besonderen Maasse zur Wiedergabe einer farbenreichen und bewegten Darstellung, wie sie auch gegenüber den anderen Scenen des altchristlichen Gemäldecyklus eine beachtenswerte Vollständigkeit der Komposition aufweist, in welcher sie sich bis in entlegene Perioden der christlichen Kunst gehalten hat. „Dass die Erschaffung des ersten Menschenpaares, welche eine feste Stelle in den Auferstehungsbeweisen hat, mit dem Menschenpaare unter dem Baume gemeint sei, dass der Maler jene in die Form des Sündenfalls fasste, weil er keine andere Form fand,“[4] ist nicht anzunehmen. Späterhin begegnet doch die Erschaffung (s. o. 139 A. 3), und für die vorkonstantinische Zeit müsste das Recht einer solchen Substitution erst nachgewiesen werden.

Andere Deutungen, vor allen die verschiedentlichen Versuche, die Scene durch angebliche Anleihen bei der Antike entstanden sein zu lassen, hat Breymann treffend zurückgewiesen. Das schliesst nicht aus,

[1] Breymann a. a. O. 121, mit einer bemerkenswerten Einschränkung S. 127. Die zur Begründung S. 120 A. 2. 121 A. 1 angeführten Begräbnisliturgien sind doch recht entlegen. — Ähnlich betont Kaufmann (l. c. 38) „la signification funéraire du symbole“, unter Verweisung darauf, dass „dans la liturgie funèbre des Juifs, les paroles de la Genèse, III, 19 .... sont prononcées au moment où la tombe commence à se fermer et les mottes de terre à tomber.“

[2] Hasenclever S. 218.

[3] Vgl. den Exkurs.

[4] Schultze, A. 183.

dass „Anklänge an die klassische Kunst in jedem Elemente der Gruppe" vorhanden sind. „Der Stil der altchristlichen Kunst ist eben kein anderer, als der in heidnischen Schulen erlernte. Trotzdem ist die Composition eine genuine Schöpfung der altchristlichen Kunst."[1]

Auf Einzelheiten wie die, dass Eva gelegentlich (s. o. 38 A. 2) neben Baum und Schlange isolirt erscheint, ist für die Ausdeutung der künstlerischen Darstellungen kein Wert zu legen, wiewohl sich eine solche Wertlegung an der Hand der älteren Literatur vollziehen liesse.[2] Ebensowenig darauf, dass die Schlange in einem Falle (Neapeler Bild) fehlt,[3] oder dass Eva in mehreren Fällen einen auffallend reichen Haarschmuck hat.[4] Vollends liegt eine typologische Beziehung derselben auf Maria, die Mutter des Herrn, von kirchlichen Schriftstellern wiederholt angedeutet,[5] dem Sinne der Darstellung fern. Auch die Blätterumhüllung verträgt keine Einzelausdeutung, wiewohl sich aus kirchlichen Schriftstellern eine solche geben liesse.[6]

## Altchristliche Paradiesvorstellungen.

(**Exkurs.**)

*Καλὸν γὰρ τὸ ἆθλον καὶ ἡ ἐλπὶς μεγάλη.*
Platon. Phaed. 62.

Die bereits berührte Annahme, dass die Betrachtung der Darstellungen vom Sündenfall den alten Christen zu gleicher Zeit unwillkürlich Erinnerungen an das Paradies als Schauplatz für die Erfüllung eines wesentlichen Teiles ihrer Zukunftserwartungen nahelegen mochte,

---

[1] Breymann S. 111; vgl. 107 ff.

[2] 2 Cor. 11, 3. 1 Tim. 2, 13—5. In den griech. Acta Carpi, Papyli et Agathonicae (ed. Harnack, *Texte und Unters.* III 4) sagt ersterer am Holze zu den Umstehenden: „Wir sind von derselben Stammmutter, haben dasselbe Fleisch."

[3] Über die Schlange in Einzeldarstellungen vgl. Münter a. a. O. I 101—4. *RE.* II 733—5. Dieterich, *Abraxas* 113 ff. Kraus, *Gesch.* S. 108—110.

[4] Oben 38 A. 3. (131 A. 2.) Vgl. Kaufmann l. c. 36 f. Dreyfus a. a. O. 23. Den patristischen Stellen *RE.* I 18 liessen sich noch beifügen 1 Tim. 2, 9. Tert. de cor. 14. (Hippol. can. 19 ed. Achelis S. 94.) Commod. instr. II 18.

[5] Justin dial. 100. Iren. adv. haer. V 19, 1. Tert. de carne chr. 17. Ephr. Syr. (häufig). Hieron. ep. XXII (ad Eustoch.) 21. Aug. de doctr. chr. I 13. de symb. III 4. Koptische Adamapokalypse [„Bartholomäus-Apok."; vgl. Harnack's *Gesch. der altchr. Litt.* I 919] ed. A. Harnack u. C. Schmidt, *Sitzungsber. der k. pr. Akad. d. Wiss.* 1891, S. 1045. (Über christliche Adambücher s. Dillmann, *Prot. RE.* XII ² 366 f. Schürer a. a. O. II 687 f.) Vgl. Ficker, *Altchristl. Dichtungen* 39 A. 1.

[6] Iren. adv. haer. III 23, 5. Hippol. zu Gen. 3, 7 ed. Pitra, *Analecta Spic. Sol. par.* II 240: ed. de Lag. p. 141 Nr. 52. Tert. de pud. 6. de cor. 7. de an. 38. Hieron. l. c. § 19.

lässt ein kurzes Eingehen auf den betreffenden Vorstellungskreis schon an dieser Stelle gerechtfertigt erscheinen, wiewohl erst in den Darstellungen sub q, u, w offenkundigere Beziehungen dazu vorliegen. —

Wir blicken in eine Zeit zurück, wo die urchristliche Spannung auf das nahe bevorstehende Ende noch weite Kreise in der Christenheit mit Lebhaftigkeit erfüllte. Vom Jenseits wurde erwartet, was das Diesseits nicht oder doch nur in sehr unzureichendem Maasse bot. Man freute sich der Hoffnung, das Verheissene zu erlangen.[1] Man war überzeugt, dass Gott nur „um des Wachstums der Christenheit willen“ zögerte, das Feuer des Gerichts auf die Erde herabfallen zu lassen, das die Gottlosen verzehren sollte.[2] Doch lebte man in dieser Welt und richtete sich in ihr ein und freute sich auch der dort errungenen Güter. „Uns allen nämlich folgt ein entweder kleiner oder grosser Besitz, den wir aus dem Mammon der Ungerechtigkeit erworben haben“, gesteht ein Lehrer der Grosskirche vor 200 zur Rechtfertigung der Mitnahme kostbarer Geräte durch das Volk Israel **Exod.** 3, 21 f. 11, 2. 12, 35 f. „Denn woher haben wir die Häuser, worin wir wohnen, die Gewänder, womit wir uns bekleiden, die Gefässe, deren wir uns bedienen, und was sonst alles uns zum täglichen Leben zur Hand ist, als aus dem, was wir, noch als Heiden, habsüchtig erworben oder aus dem ungerechten Erwerb heidnischer Eltern, Verwandter oder Freunde bekommen haben? um nicht zu sagen, dass wir auch jetzt noch im Stande des Glaubens Erwerb suchen. Denn wer verkauft und will nicht gewinnen vom Käufer? oder wer kauft und will nicht, dass der Verkäufer gegen ihn billig sei? Welcher Handelsmann aber handelt nicht deswegen, um sich davon zu nähren? Wie aber, haben nicht auch die am königlichen Hof befindlichen Gläubigen aus dem Eigenthum des Cäsar die Gerätschaften und geben davon denen, die keine haben, jeder nach seinem Vermögen?“ — Und, was das Verhältnis zu „den Römern und den übrigen Völkern“ anlangt: „auch die Welt hat Frieden durch

---

[1] Vgl. Hebr. 9, 15. 10, 36. Herm. vis. I 3, 4. II 2, 6. IV 3, 3. V, 7. 2 Clem. 11, 7. Arist. apol. 16 (a. a. O. S. $40_2$). Epist. Lugd. mart. (Eus., h. e. V 1, 34). Tert. ad Scap. 1. Acta Perp. 11. — Die Frage nach der Vollendung als voreilige zurückgewiesen Act. ap. 1, 6 f. 2 Petr. 3, 4. Herm. vis. III 8, 9.

[2] Justin apol. II 6. Vgl. Aristides a. a. O. 51 s. v. ἔντευξις. — Über das Feuer als (ewige) Strafe der Bösen (und Mittel der Welterneuerung) Jes. 66, 24. Marc. 9, 43. 48. Matth. 3, 12. 5, 22. (25 f.) 25, 41. Luc. 16, 23 f. 1 Cor. 3, 13. Hebr. 6, 8. 10, 27. 2 Petr. 3, 7. 10. Apoc. 14, 10 f. 19, 20 etc.; vgl. ATZBERGER, *Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit.* Freibg. 1896, S. 96 ff. u. ö. Der stoische Weltbrand dagegen nur ein physischer Durchgangsprocess (a. a. O. 162 f.).

sie, und wir wandeln furchtlos auf den Strassen und schiffen, wohin wir wollen."[1]

Das ist das Zeugnis einer Allgemeinstimmung, welche der einseitigeren Richtung der urchristlichen Zeit auf den „kommenden Aeon" beinahe entgegengesetzt erscheint. Und doch hat derselbe Kirchenlehrer ein Zukunftsgemälde entworfen, welches an Farbenreichtum und Vollkommenheit der Ausführung hinter solchen der Anfangszeit nicht wesentlich zurücksteht,[2] mag auch nachrechnende theologische Reflexion hiebei einen gewichtigen Platz beanspruchen. Das alte Feuer einer derben Zukunftshoffnung glimmte unter der Asche des Welt- und Verkehrslebens der Christen weiter fort. Geistliche Bewegungen wie die montanistische schürten es zu neuer Glut an, und wo einzelne Kreise innerhalb des Römerreiches von harten Verfolgungen betroffen wurden, flackerte es lebhaft wieder auf. Die Märtyrerberichte aus den Gemeinden an der Rhône, sowie aus späterer Zeit, in Palästina, legen hievon Zeugnis ab.[3] Ein Schriftsteller wie Tertullian mit seiner kräftigen Eigenart, in der urchristliche Elemente mannigfaltig nachklingen, zeigt am besten, wie nahe noch beide Seiten aneinander lagen. Und die gleichzeitige *Passio Perpetuae* und ihrer Genossen bietet uns noch mehr, was in vorliegendem Zusammenhange von Interesse ist, — bunte und konkrete Bilder, welche sich die Traumphantasie der naiveren, durch die Erschütterungen der Verfolgung und des bevorstehenden Märtyrertodes aufgeregten Christenseelen von den Zuständen des Jenseits machte.

Als die 22jährige Afrikanerin „Uibia Perpetua, von edler Geburt, reicher Bildung, in der Ehe lebend" in einer solchen Traumvision, die sie erbeten, eine goldene Himmelsleiter erblickte, an deren Fusse ein ungeheurer Drache lauerte, und dieselbe glücklich erstiegen hatte, sah sie „einen unermesslichen Gartenraum und mitten im Garten einen grauen Menschen sitzen, in der Haltung eines Hirten, gross, beim Melken der Schafe, und umherstehen viele tausend Weissgekleidete. Und er erhob das Haupt und blickte mich an und sprach zu mir: ‚Willkommen, Kind (tegnon)'. Und rief mich und gab mir einen Mundvoll Käse vom Gemolkenen, und ich nahm ihn mit gefalteten Händen und ass, und sämtliche Umherstehenden sagten ‚Amen'. Beim Laute der Stimme

---

[1] Iren. adv. haer. IV 30, 1. 3. (Kemptener Ausg.) Andere urteilten anders (Tert. de cult. fem. II 9). Aber Zeugnisse wie das hier stehende sind von Interesse, schon wegen des Irrglaubens an die Existenz der „Märtyrerkirche".

[2] Adv. haer. V 32 ff. Ein Referat dieses Abschnittes bietet HARNACK, *Dogmengesch.* I [3] S. 571 f. A. 1.

[3] Euseb. h. e. V 1; de mart. Pal.

erwachte ich mit einem eigentümlichen süssen Nachgeschmack (im Munde)."[1] Nachher schaut auch Saturus, der später gefangen genommen wurde, aber mit ihr bereits die Himmelsleiter erstiegen hatte, eine Vision. „Wir hatten gelitten" — so berichtet (c. 11—13) der Genosse der Perpetua — „und waren aus dem Fleische gegangen und wurden gleich von vier Engeln gen Osten getragen, deren Hände uns nicht berührten. Wir kamen aber nicht zurückgelehnt aufwärts weiter, sondern als ob wir einen sanften Abhang erstiegen. Und nachdem wir die erste Welt frei passirt, sahen wir ein ungeheures Licht; und ich sagte zu Perpetua (denn sie war an meiner Seite): ‚Das ist es, was uns der Herr versprach: wir haben die Verheissung erlangt.' Und während wir von den vier Engeln geführt wurden, eröffnete sich uns ein weiter Raum, der so war wie ein Lustgarten, mit Rosenbäumen und allerhand Blumen. Die Höhe aber der Bäume war nach Art der Cypresse und ihre (*plur.*) Blätter fielen[2] unaufhörlich herab. Dort aber in dem Lustgarten waren andere vier Engel, noch herrlicher als die übrigen, welche, da sie uns sahen, uns Ehre erzeigten und zu den übrigen Engeln mit Verwunderung sagten: ‚da sind sie, da sind sie!' Und mit Erstaunen setzten uns jene vier Engel, die uns trugen, nieder; und zu Fusse gingen wir hindurch, ein Stadium weit auf breitem Wege.[3] Dort trafen wir Jucundus und Saturninus und Artaxius, welche beim Erleiden der gleichen Verfolgung lebendig verbrannt wurden, und Quintus, welcher gleichfalls als Märtyrer im Gefängnis abgeschieden war; und wir fragten sie, wo die übrigen wären. Die Engel sagten zu uns: ‚Kommt zuerst, tretet ein und grüsset den Herrn.'

„Und wir gelangten an einen Ort, dessen Wände wie von Licht erbaut waren, und an der Thür jenes Ortes standen vier Engel, die die Eintretenden mit glänzendweissen Gewändern bekleideten. Und wir gingen hinein und hörten einstimmig ‚heilig (agios), heilig, heilig' ohne Aufhören. Und wir sahen mitten an jenem Orte jemand sitzen wie hochbetagt mit schneeweissem Haar und jugendlichem Antlitz, dessen Füsse sahen wir nicht. Und zur Rechten und zur Linken standen vier Älteste und hinter ihnen weitere Älteste in grosser Anzahl. Wir gingen hinein mit grosser Verwunderung und traten vor den Thronsitz; und die vier Engel stützten uns, und wir küssten ihn, und mit seiner Hand

[1] c. 4 (ed. ROBINSON in den *Texts and studies* I 2 1891, p. 68) nach dem lateinischen Text.

[2] ROBINSON liest p. 38 canebant. Der Grieche hat *κατεφέρετο*.

[3] ROBINSON liest violatum (veilchenbewachsen?); der Grieche hat *καὶ ὁδὸν λαβόντες*.

strich er uns über's Antlitz. Und die übrigen Ältesten sagten zu uns: ‚Lasst uns aufstehen!' Und wir standen auf und gaben den Friedensgruss. Und die Ältesten sagten zu uns: ‚Gehet und spielt.' Und ich sagte (zu) ‚Perpetua, da hast du deinen Wunsch.' Und sie sagte mir: ‚Gott sei Dank, dass, wie ich im Fleische schon froh war, ich hier nun (noch) froher bin.'

„Und wir gingen hinaus und sahen vor dem Eingange den Bischof Optatus zur Rechten und den Presbyter Lehrer Aspasius zur Linken, gesondert und traurig, und sie warfen sich uns zu Füssen und sagten: ‚Schlichtet zwischen uns, da ihr abgeschieden seid und uns zurückgelassen habt.' Und wir sagten ihnen: ‚Bist du nicht unser Vater (papa) und du der Presbyter, dass ihr euch so uns zu Füssen werft.' Und wir wurden gerührt und umarmten sie. Und Perpetua fing an, griechisch mit ihnen zu reden ,und wir nahmen sie gesondert in den Lustgarten unter den Rosenbaum. Und da wir mit ihnen sprachen, sagten zu ihnen die Engel: ‚Lasst sie, sie sollen sich erquicken, und wenn ihr etwa Uneinigkeiten unter euch habt, so vergebt euch gegenseitig.' Und drangen auf sie ein. Und sagten zu Optatus: ‚Bessere dein Volk, denn sie sammeln sich so zu dir, als kehrten sie vom Cirkus zurück und stritten noch über die Parteien (beim Wettrennen).' Und es schien uns, als wollten sie die Thore verschliessen. Und wir lernten dort gleich anfangs viele Brüder kennen, auch Märtyrer. Sämtlich genossen wir unbeschreiblichen Wohlgeruch, der uns sättigte. Da bin ich freudig erwacht." —

Partien wie diese liessen sich aus anderweitigen, meist späteren, Märtyrerberichten in vermehrter Anzahl geben.[1] Was das Interesse für

---

[1] So sieht z. B. der numidische Märtyrer Marianus „tribunalis excelsi et candidi nimium sublime fastigium, in quo quidam iudicis ad uicem praesidebat. Illic erat catasta, non humili pulpito nec uno tantum ascensibilis gradu, sed multis ordinata gradibus et longe sublimis ascensus: et admouebantur confessorum singulae classes quas ille iudex ad gladium duci iubebat." Dann hört er sich aufrufen und steigt hinauf: „und siehe da, unvermutet erschien mir, zur Rechten des Richters sitzend, Cyprian und reichte (mir) die Hand und hob mich auf einen höheren Platz der Katasta und sagte lächelnd: ‚Komm, setze dich zu mir'. Und es geschah, dass andere Abteilungen verhört wurden, während ich auch beisass; dann erhob sich jener Richter, und wir führten ihn zu seinem Praetorium. Unser Weg ging aber durch einen Platz lieblich durch Wiesen und bekleidet mit dem anmutigen Laub grünender Waldungen, dicht bestanden mit Cypressen, die in die Höhe ragten, und Fichten, die den Himmel erreichten; es machte den Eindruck, als sei jener Ort ganz ringsherum mit grünenden Hainen umkränzt. Die bauschige Rundung aber eines klaren Quells ergoss sich mitten darin in reichlich hervorströmenden Adern und zahlreichen Wassermengen. Und siehe, plötzlich verschwand jener Richter vor unseren Augen. Da ergriff Cyprian daselbst eine Schale, welche oben

sie im vorliegenden Zusammenhange besonders erweckt, ist der Eindruck, dass Vorstellungen und Erlebnisse von der Art der hier geschilderten der populären Stimmung des Christenvolkes zum guten Teile wirklich entsprachen. Es ist nicht zu leugnen, Träume und Visionen spiegeln in eigenartiger Kräftigkeit die Vorstellungen und Empfindungen wieder, welche Gemüt und Phantasie in wachem Zustande beschäftigen und erfüllen.[1]

Eigenartig ist das Gemisch von scheinbar auseinander liegenden Gedanken, welches in diesen Traumbildern zutage tritt. Neben starken Anklängen an apokalyptische Schilderungen etwa der Offenbarung Johannis[2] begegnen biblische, speciell alttestamentliche[3] Reminiscenzen und Berührungen mit der älteren christlichen Literatur;[4] selbst die Praxis des altkirchlichen Lebens blickt in Einzelzügen hindurch.[5] Und nicht zum letzten will der Einfluss gleichzeitiger profaner Vorstellungen gewertet sein. Es ist nicht zufällig oder sinnlos, dass die Aufforderung, zu „spielen", an die beiden Gläubigen ergeht, nachdem sie im himmlischen Thronsaal Aufnahme gefunden haben.[6] Ein

---

am Rande der Quelle lag und füllte sie aus den Abflüssen der Quelle und schöpfte. und füllte (sie) wiederum und reichte sie mir, und ich trank mit Behagen" (Passio SS. Jacobi, Mariani etc. 6, Ruinart ed. Ratisb. p. 270f.; vgl. Passio SS. Montani etc. 8, p. 277: Schalen voll Milch).

[1] Vgl. den Bericht über Visionen einer Schwester im Gottesdienste Tert. de an. 9 mit den anschliessenden Worten: „Jam uero prout scripturae leguntur aut psalmi canuntur aut allocutiones proferuntur aut petitiones delegantur, ita inde materiae uisionibus subministrantur." Cf. 47 über die verschiedene Wertung der Träume.

[2] Hieher gehören der Thron und die ihn umstehende Schar Unzähliger in weissglänzenden Gewändern mit dem Dreimalheilig (vgl. Robinson p. 39); ferner die graue Haarfarbe (Christi) zur Andeutung des hohen Alters (vgl. Dan. 7, 9. Apoc. 1, 14. Herm. vis. IV 2, 1. III 10, 4 f. sim. IX 12, 2. Cypr. de hab. virg. 16) bei sonst jugendlichem Aussehen (4 Esr. 2, 44. Herm. vis. III 10, 4 f. Cypr. ep. XI 4. de mort. 19. Pontius vita Cypr. 12. Passio SS. Jacobi, Mariani al. 7. Passio SS. Montani, Lucii al. 8; an den letzten Stellen erscheint Christus in ungeheurer Grösse, vgl. Evang. Petri v. 40).

[3] Himmelsleiter; Drache Gen. 3, 15 (vgl. Orig. exh. ad mart. 36).

[4] Robinson (l. c. 26. 34. 35 f.) verweist insbesondere auf Pastor Hermae.

[5] Zu Presbyter-doctor vgl. Cyprian. ep. 29. Achelis, *Can. Hipp.* S. 168. 170. Ruinart bemerkt zu der Entgegennahme der Speise in der Hirtenvision mit Recht: „Ritus perceptionis eucharistiae eo adumbratus cernitur" (ed. Ratisb. p. 153). — Was das Erkennungszeichen für das Bevorstehen der Passion der Perp. c. 4 anlangt, so wird es einfacher bloss in der Grussformel des Hirten zu suchen sein. Mit *τέκνον* wird der Gichtbrüchige im Evangelium von Jesus angeredet (Marc. 2, 5. Matth. 9, 2).

[6] Über Spiel und Reigen im Jenseits vgl. die metrische Inschrift des Mus. Lateran., pil. IX 31 (Wilpert, *Ein Cyclus* 37 A. 3).

heidnisches Bild der Prätextatkatakombe (S. 31 A. 3), auf welchem die „Einführung der Uibia“ durch den „guten Engel“ zur Darstellung kommt, zeigt mehrere Personen auf Rasen und zwischen Blumen sitzend, mit Kränzen und in spielender Haltung, wenn auch nicht, wie in den Nekyia bei Vergil Aen. VI 638 ff. mit eigentlichen Wett- und Kampfspielen beschäftigt. Übrigens ist auch in diesem Zukunftsgemälde des heidnischen Dichters der landschaftliche Hintergrund der Scene kein anderer wie in den altchristlichen Schilderungen, z. B. der Apoç. Petri, wo es heisst (v. 15 f.): „Und der Herr zeigte mir einen sehr weiten Ort ausserhalb dieser Welt über und über glänzend im Lichte und die Luft dort von Sonnenstrahlen durchleuchtet und das Land selbst blühend von unverwelklichen Blumen und erfüllt von Wohlgerüchen und von Gewächsen, die herrlich blühen und unvergänglich sind und gesegnete Frucht tragen. So stark war die Blüte, dass der Duft auch zu uns von dort getragen wurde.“[1] Vollere Luft und reineres Licht, eine reiche Fülle wohlriechender Bäume und Pflanzen zeichnen den Ort der Seligkeit aus, hier wie dort. Höchstens liesse sich sagen, dass die Darstellung der üppigen Fülle von Blumen und Gewächsen und des durch sie verbreiteten Wohlgeruches in den christlichen Schilderungen noch erkennbarer und mit stärkeren Farben vorgeführt wird, und zwar, wie wohl zu beachten ist, mit Vorliebe gerade in Märtyrerberichten.[2]

Ähnliches gilt von der Bevorzugung des häufiger begegnenden Ausdrucks *refrigerare*, *refrigerium* für den Ruhe- und Erquickungszustand der Seelen im Gefängnisse oder im Jenseits.[3]

Der Ausdruck begegnet auch auf gleichzeitigen heidnischen Inschriften von Sodalen (de Rossi, *R. S.* III 502. 39). Entsprechende

---

[1] Nach Dieterich, *Nekyia*, Lpzg. 1893, S. 5. (Ähnliche Schilderungen, zugleich der Hölle, welche als Zeugnisse für die Bekanntschaft des Abendlandes mit der Petrusapokalypse gelten können, s. bei Harnack, *Texte und Unters.* XIII 1, Lpzg. 1895, S. 72 f.) Vgl. Theophil. ad Autol. II 19 über das anfängliche Paradies (auch 24. 26. 36; Atzberger a. a. O. 137).

[2] Vgl. Harnack, *Bruchstücke des Evangeliums und der Apok. des Petrus* [2] (1893) S. 85. Le Blant, *Les Actes des Martyrs* p. 301 ff. 304 A. 1. (Ferner in den *Rendiconti della reale accademia dei Lincei* V 1892, p. 23.) *BAC* 1882, p. 131—4. Robinson l. c. 37. Bayet p. 42 f. Dazu spätere Apokalypsen und insbesondere ein Grabstein de Rossi, *Inscr. chr.* I 141 Nr. 317:

Fecit ad astra uiam Christi modo gaudet in aula
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Inde per eximios paradisi regnat odores
Tempore continuo uernant ubi gramina riuis
Expectatque deum superas quo surgat ad auras.

[3] Vgl. die betr. Artikel bei Martigny und Kraus. Ferner Roller I 225 ff.

griechische Wörter wie *ἀναψύχειν, εὐψυχεῖν* u. a. sind „bei den Orphikern typischer Ausdruck von der endlichen Erlösung der Seelen.“[1] Das weist auf griechischen Ursprung. Ebenso die in diesem Zusammenhange des öfteren bereits herangezogene Formel ägyptischer (nicht original ägyptischer) Monumente: ‚möge dir Osiris das kalte Wasser (des ewigen Lebens) geben!‘ Sie ist „wohl von ägyptischen Griechen ihrer eigenen älteren, original griechischen Formel nachgebildet.“[2] Zwar begegnen entsprechende griechische Ausdrücke auch in den biblischen Schriften, aber doch zunächst ohne Beziehung auf das Jenseits.[3] Dieses Vorkommen vermag also die Bevorzugung der Formel auf den vorhandenen christlichen Inschriften, die nach de Rossi's Nachweise sämtlich der vorkonstantinischen Zeit entstammen,[4] schwerlich zu erklären. Es erklärt höchstens ihre schnelle Beliebtheit, welche auch durch die altkirchliche Literatur belegt wird.[5]

Hiernach bezeichnet *refrigerium* den Ruhe- oder Erquickungszustand für die Gerechten im Jenseits mit einer Nebenbeziehung auf den Genuss von Speisen oder kühlendem Trank,[6] seltener den Ruhezustand als solchen,

---

[1] Dieterich a. a. O. 95.

[2] Rohde, *Psyche* 1894, S. 678 f. A. 1. (*RE.* I 14. II 684 f.)

[3] Jes. 12, 3. 35, 6 f. 41, 18. 43, 20. 44, 3. 49, 10. 55, 1. 58, 11. Jer. 2, 13. 17, 13. 38 (LXX). 4. Zach. 14, 8. Psalm. (LXX) 22, 2. 41, 2. Sir. 15, 3. Bar. 3, 12. — Joh. 4, 10. 14 (*πηγὴ ὕδατος ἀλλομένου εἰς ζωὴν αἰώνιον*). 7, 38 f. (Deutung auf den hl. Geist); erst in der Apoc. Joh. (7, 17. 21, 6; vgl. 22, 17) ausdrücklich im Sinne von Verheissungen, deren Erfüllung die Zukunft bringt. Doch mögen auch jene alttestamentlichen Stellen innerhalb der Christenheit vielfach in dem gleichen Sinne verstanden worden sein. (Ign. ad Rom. 7 im Gegensatz zu *πῦρ φιλόϋλον*.)

[4] *BAC.* 1863, p. 5 f. 1894, p. 72 f.

[5] Die Märtyrer im Gefängnisse werden durch Zutragen von Speisen und den Zuspruch und Besuch christlicher Brüder (Pass. Perp. 9. 16. Acta Montani, Lucii al. 4. 9. Acta SS. mart. Fructuosi etc. 1), durch mildere Behandlung (Pass. Perp. 3. 16) und bessere Kleidung (ibid. 8) „erquickt“, wie der Ausdruck überhaupt vom Ausruhen des Körpers (Tert. adv. Prax. 16. cf. de an. 51) und der Seele, durch Fernhaltung alles Aufregenden (Pass. Perp. 3. 13), den Erleichterungen von angestrengter Arbeit (Tert. adv. Marc. II 17), insbesondere auch den Unterstützungen zum Lebensunterhalt (Tert. de fug. 12. de virg. vel. 9. ad Scap. 4. adv. Marc. IV 16), ganz speciell durch das Mahl (apol. 39), steht und im allgemeinen griechischen Ausdrücken wie *ἀνάψυξις* (de res. 30), *ἀνάπαυσις* (Sap. Sal. 4, 7. Iren. adv. haer. I 7, 1. 5. Apoc. Esr. ed. Tischdf. p. 25. Hist. Barl. et Joas. bei Robinson l. c. 37. Grabinschriften aus Thrasonis bei Lupi, *Sev. epit.* p. 11. *BAC* 1873, p. 15 f.) entspricht; vgl. Roensch, *Itala und Vulgata* 51. 321 f. 378 f.

[6] Etwas allgemeiner de Rossi *BAC* 1894, p. 60 f.: „la parola *refrigerium* è adoperata nell' antica epigrafia cristiana per indicare il sollievo ed il contento che ricevono le anime giuste nella vita futura.“ — Zum Trank vgl. oben S. 187 f. A. 1.

etwa bei der Endvollendung.[1] So erklärt sich am besten die gelegentliche Einzufügung eines *in bono* auf den Grabinschriften,[2] wo *refrigerium*, ohne[3] oder mit *pax*,[4] nicht selten auch mit ausdrücklicher Nennung Gottes (als des Spenders)[5] dem Verstorbenen angewünscht wird.

Wo Tertullian den Ausdruck gebraucht, geschieht es vielfach unter Gegenüberstellung von *cruciatus*, *tormenta* oder *supplicium*, welche die Kehrseite des jenseitigen Zustandes bilden, sei es nach erfolgtem Gericht, sei es als Vorgeschmack des betr. Zustandes während der Aufbewahrung der Seelen im Hades.[6] Den Anlass zu dieser ausdrücklichen Unterscheidung, von der die Inschriften nichts verraten, bot die Parabel Luc. 16, 19 ff.,[7] welche überhaupt seit 200 für die systematische Gestaltung der unzusammenhängenden eschatologischen Vorstellungen von dem Zustande der Seelen zwischen Tod und Auferstehung von Bedeutung wurde. Auch die später in den Liturgien (seit dem 5. Jahrh.) häufiger auftretende Bezeichnung *locus* (oder *sedes*) *refrigerii*[8]

---

[1] So Act. ap. 3, 19 (Iren. III 12, 3. Tert. de res. 23). Im Doppelsinne Tert. de ieiun. 10; de res. 63 (Schluss) liegt augenscheinlich eine Verquickung des biblischen und des hier bestimmten Sinnes vor. Vgl. noch de test. an. 4. de monog. 10.

[2] Aus Thrasonis bei Lupi l. c. 11; aus dem Coem. am monte Mario? *BAC* 1894, p. 145; aus dem „Coem. des Nereus" nach Roller I 221 vgl. Wiseman a. a. O. 198; aus Callisti bei de Rossi, *R.S.* III tav. XXVIII f., 22, p. 353. *BAC* 1873, p. 72, hier — wie Mus. Lat., pil. VIII 19 — mit der Hinzufügung der Aufforderung um Fürbitte für die Hinterbliebenen — vgl. Acta SS. Fructuosi etc. 1, l. c. 265 —, welche auch sonst auf den Grabinschriften häufig begegnet, s. o. 50 A. 2. Wilpert, *Ein Cyclus* 39—43.

[3] Fabretti, *Inscr.* 758 n. 638 (Wilpert a. a. O. 35 A. 9); aus Hippolyti s. Bosio p. 409; Roller I pl. XXXIII 16; 17; *BAC* 1886, p. 129; p. 130; 1879, p. 137; 1884/85, p. 43; 1894, p. 72 A. 4; p. 73 A. 1; Fragment bei de Rossi, *Inscr.* I 23 n. 17 (vom Jahre 291!); 342 n. 775, p. CXI; „Stein in Terni am Porticus des Domes" *RE.* II 685; aus Gallien Le Blant, *Inscr. de la Gaule* II 305 n. 548 A, pl. n. 437.

[4] Marangoni, *Acta S.V.* p. 122; Garrucci, *Vetri* [2] p. 127; aus Priscillae? *BAC* 1886, p. 129; aus S. Hermetis *BAC* 1894, p. 71; Fragment aus Thrasonis? *BAC* 1873, p. 54 f.; desgl. aus Priscillae *BAC* 1886, p. 128. Vgl. noch Iren. III 16, 4 und die Goldglasumschrift Garrucci l. c. tav. XX 6, die formell den erwähnten Grabinschriften analog ist.

[5] Inschrift aus Callisti *BAC* 1873, p. 55; Roller I pl. XXXIII 14; Mus. Later., pil. IX 12; 13; 14; *BAC* 1894, p. 72 (Wilpert a. a. O. 35 A. 8); 1886, p. 129 f.; 1863, p. 2; aus Priscillae 1894, p. 60; Fragment aus S. Agnetis bei Armellini, *Il cim. di S. Agnese* p. 141. Vgl. noch Iren. IV 6, 5.

[6] De test. an. 4; adv. Marc. IV. 34 (*bis*). de res. carn. 17; apol. 49 de an. 33 (hier auch *solatium* = *refr.*). 58. Cypr. de mortal. 15. ep. XXX 7. cf. LIX 3. Commod. instr. II 1, 45 f. (17, 19 f.) Auch schon 2 Clem. 6. 7 cf. 10, 4.

[7] Vgl. Iren. II, 34, 1. Tert. de idol. 13. de an. 7. 9. de ieiun. 16. adv. Marc. III 24.

[8] Vgl. Atzberger a. a. O. 616. Einige Beispiele *RE.* II 685. Vorher schon bei Irenaeus mit Bezug auf die gnostische Irrlehre (II 29, 1 f.) III 15, 2 cf. 25, 6.

geht augenscheinlich auf die Stelle Luc. 16, 28 cf. 24 zurück und deckt sich inhaltlich im wesentlichen mit dem, was Tertullian den *sinus Abrahae* (Luc. 16, 22 f.) nannte.[1] Doch ist die ursprüngliche konkrete Bedeutung des Begriffs hier erweicht. Auf den nachkonstantinischen Grabinschriften tritt statt dessen das allgemeine *requiescere* ein.

Die Reflexionen der alten Christen über Ort und Zustände der Seligkeit greifen also weit aus. Die Kehrseite kommt auf den Monumenten nicht zum Vorschein. Hat es doch zu allen Zeiten der Empfindung der Gläubigen mehr entsprochen, die Vergangenheit und das Schicksal ihrer Verstorbenen in einem möglichst günstigen Lichte zu sehen und etwaige widersprechende Erfahrungen pietätvoll zurückzustellen. Es ist erst Sache des theologischen Nachdenkens, beiden Seiten der Betrachtung in gleichem Maasse gerecht zu werden. Ebenso sah sich das naive Glaubensbewusstsein, von dem die altchristlichen Inschriften und Gemälde zeugen, an und für sich nicht veranlasst, über den Zwischenzustand der Seelen zwischen Tod und Auferstehung eingehender zu reflektiren. Dazu war in der Anfangszeit überhaupt nicht die Aufforderung gegeben, insofern man die Wiederkunft des Herrn, wie noch Justin, in unmittelbarer Nähe erblickte. Und auch als das Licht dieser Hoffnung in die Ferne zu rücken begann, hatte man, angesichts des Ernstes des Todes, immer doch die Endentscheidung selbst, innerhalb welcher Zeit sie sich auch verwirklichen mochte, vor Augen, und zumal für die bevorzugtere Klasse der Märtyrer unter den Christen zweifelte niemand, dass eine unmittelbare Hinüberführung nach dem Tode statthaben würde.[2] Dagegen sah sich die theologische Betrachtung, bei dem Hinausrücken des Endtermins, vor Fragen gestellt, deren Erledigung gegenüber heidnischen und gnostischen Vereinseitigungen und Verflüchtigungen eine Berücksichtigung und Verarbeitung des gesamten aus der Phantasie und irgend welcher Überlieferung stammenden Materiales erforderte. Dass nunmehr, wo die Lehrer der Grosskirche sich dieser Anforderung unterzogen, viel Widersprechendes und Unaufgelöstes ihre Reflexionen begleitete, kann nicht wunder nehmen, wenn man hinzunimmt, dass die in Frage kommenden Schriftaussagen selbst unter einander nicht von Differenzen frei waren, deren Beseitigung ihnen im Zusammenhange ihrer Beweisführung nicht immer leicht geworden ist.

---

[1] Adv. Marc. III 24. IV 34: „temporale aliquod fidelium receptaculum in quo iam delinietur futuri imago ac candida quaedam utriusque iudicii prospiciatur" (Oe. II 251). de an. 7. 55.

[2] Vgl. Le Blant in der *Revue archéologique*. Nouv. Sér. XI. 1865, p. 466 ff.

Indem man es nun begreiflicherweise liebte, alles in der populär-kirchlichen Meinung Gegebene, soweit es sich mit dem lebendigen Charakter der eigenen Zukunftserwartung irgend vertrug, fortzuführen, ist es nicht verwunderlich, dass auch an anderen Punkten wie den vorgeführten eine unbefangene Mischung von Gegenständen der eigenen Hoffnung mit ursprünglich heterogenen Bestandteilen sich herausstellte, die zu ignoriren einer historischen Betrachtung zum Schaden gereichen muss.[1]

Die Frage nach dem eigentlichen Ursprung der einschlägigen Vorstellungen von den Orten im Jenseits wurde schon zu Tertullian's Zeit aufgeworfen, indem man heidnischerseits äusserte, dass derselbe auf die „Dichter und Philosophen" zurückzuführen sei, denen die Meinung der Gebildeten in diesem Zeitalter ein starkes Misstrauen entgegenbrachte.[2] „Itaque ridemur — heisst es *apol.* 47 — praedicantes deum iudicaturum. Sic enim et poetae et philosophi tribunal apud inferos ponunt. Et

---

[1] Bei aller Anerkennung des wissenschaftlichen Ernstes und der Sorgfalt, die das angeführte Werk von Atzberger kennzeichnet, ist doch zu sagen, dass der entwicklungsgeschichtliche Standpunkt zu wenig vertreten und auf die urchristlichen Einwirkungen nahezu keine Rücksicht genommen ist. Der starke Einfluss des Judentums insbesondere, von welchem ein Einblick in seine der Entstehung des Christentums etwa gleichzeitigen (griechischen) Schriften zeugt, entbehrt jeglicher Rücksichtnahme. Und wiewohl die eingehende und vollständige Referirung der betr. christlichen Schriften die stärkste Seite des Buches ausmacht, verrät es doch hie und da eine Beeinflussung von Seiten der dogmatischen Position des Verfassers, welche dem unbefangenen historischen Verständnis der Schriften selber gelegentlich Eintrag thut (vgl. S. 98 über die Feuerstrafe bei den apost. Vätern; auch gegenüber der handgreiflichen und erwiesenen Thatsache, dass der Chiliasmus ein wesentliches Stück des christlichen Glaubens in der nachapostolischen Zeit und noch späterhin bildet, beharrt der Verf. S. 86 ff. 140 ff. auf dem Standpunkte der kirchlichen Tradition seit Eusebius). Und er hat Mühe, gewisse andere sich bei seiner Festhaltung des katholischen Dogmas für die geschichtliche Darlegung ergebenden Schwierigkeiten abzuwehren (S. 33. 84 f. 103 ff. 110 f. 149 Mitte), ohne dass er sie wirklich überwände. Trotzdem wird das Buch als wertvolle Fundgrube einer geschichtlichen Betrachtung der sämtlichen einschlägigen Vorstellungen dienen können. Vgl. noch Bousset, *Der Antichrist in der Ueberlieferung des Judentums, des neuen Testaments und der alten Kirche.* Gött. 1895.

[2] Vgl. Aristides a. a. O. 58 sub ποιητής. — Die stärker in das Gebiet poetischer Darstellungsweise hinübergreifende Schilderung der Gnostiker ist bekannt. Tertullian spottet darüber, dass die Valentinianer das Paradies zum „vierten Erzengel" machen (cf. Iren. adv. haer. I 5, 2), „quoniam et hunc supra caelum tertium pangunt, ex cuius uirtute sumpserit Adam, deuersatus illic inter nubeculas et arbusculas. Satis meminerat Ptolemaeus puerilium dicibulorum, in mari poma nasci et in arbore pisces; sic et in caelestibus nuceta praesumpsit" (adv. Val. 20). Er liebte es übrigens selbst, gelegentlich vom „Rasen des Paradieses" zu reden (adv. Marc. I 22).

gehennam si comminemur quae est ignis arcani et subterraneam ad poenam thesaurus, proinde decachinnamur. Sic enim et Pyriphlegethon apud mortuos amnis est. Et si paradisum nominemus, locum diuinae amoenitatis recipiendis sanctorum spiritibus destinatum, maceria quadam igneae illius zonae a notitia orbis communis segregatum, Elysii campi fidem occupauerunt.“ Die Stelle ist von Interesse, weil sie zugleich die nähere Situation der Hölle und des Paradieses in der Anschauung des christlichen Schriftstellers beleuchtet.[1] Der darin enthaltene Vorwurf war bestimmt, auf beide Teile ein schlechtes Licht zu werfen. Vergleicht man aber heidnische Zukunftsbilder, wie dasjenige Plato's oder Vergil's,[2] so wird man sich des grossen Abstandes der beiderseitigen Ausführungen doch bewusst. Während die christliche

[1] Zum Feuerwall um das Paradies vgl. Lactantius, s. Atzberger a. a. O. 599 (A. 1).

[2] Nach Plato (Phaed. 57 ff., insbes. 62. Gorg. 79–82) kommen diejenigen, deren Leben *καθαρῶς τε καὶ μετρίως* (*καλῶς καὶ ὁσίως, δικαίως καὶ ὁσίως, ὁσίως καὶ μετ' ἀληθείας*) verlaufen ist (*δόξωσι διαφερόντως πρὸς τὸ ὁσίως βιῶναι*), insbesondere die durch die Philosophie schon hier genügend Gereinigten (letztere ganz ohne Leiber, weil besonders ausgezeichnet), in die reine Wohnung über der Erde (Ph. 62. G. 82), *ἐς μακάρων νήσους* (G. 79), welche bei Homer nur der „Wohnplatz besonders bevorzugter Heroen“ waren (Rohde a. a. O. 659 A.; Beispiele von Entrückungen 658 f., vgl. 671 f.); die Mörder, Tempelräuber u. a. dagegen in den Tartaros als (ewiges) Gefängnis der *τίσις* und *δίκη* (G. 79. Ph. 62), von wo nur mildere Verbrecher wieder ausgeworfen werden. Die Theorie des abschreckenden Beispieles findet neben derjenigen der Strafe und Sühnung auf diese Klasse (*ἀδίκως καὶ ἀθέως*) Anwendung, wie auf eine dritte, mittlere Klasse (mit „heilbaren Vergehen“) zugleich die Theorie der Besserung „durch Schmerzen und Klagen . . . sowohl hier wie im Hades“ (G. 81; Reinigung Ph. 62). — Nach Vergil sind im Elysium „bestimmte nach ihren Verdiensten geschiedene Classen von Seelen“, nämlich Vaterlandskämpfer, „sacerdotes casti“ und „pii uates“, ferner

„inuentas aut qui uitam excoluere per artis,
quique sui memores aliquos fecere merendo;“ (Aen. VI, 660 ff.)

„Und nicht kommen sie rein und heilig hinunter, sondern behaftet mit den Schlacken der Körperwelt, von denen sie durch Strafen geläutert werden müssen so gut wie alle anderen“ (Norden, *Vergilstudien*, im *Hermes* XXVIII 1893, S. 385). Dabei wird, zur Veranschaulichung der Reinigungstheorie, v. 724 ff. „die stoische Lehre von der Seele . . . für das Pythagoreische Dogma von der Seelenwanderung verwerthet“ (S. 397). Auch im übrigen ist die Abstufung eine reichere als bei Plato, insofern schon im Vorraum des Hades gewisse Klassen Verstorbener sich finden (z. B. die *ἄωροι* und *βιοθάνατοι*, vgl. Tert. de an. 56 f.). „Sie haben insgesamt dem Schicksal einen rückständigen Tribut zu bezahlen: darum sind sie am Rande des Hades vorläufig festgebannt“ (XXIX 1894, S. 314). „Die äussere Schilderung der Sitze der Seligen lehnt sich . . . . an einen berühmten *θρῆνος* Pindars [ed. Bergk, *Poetae lyrici Graeci* 1866, I p. 331 f.] an“ (XXVIII 393). Doch bietet gerade der Passus v. 743 ff. Unklarheiten (vgl. Gossrau in seiner Ausg. ² 1876, p. 329; Norden schlägt Tilgung von v. 745—7 vor; warum nicht von v. 743 f.?).

Anfangszeit, in ihrer unmittelbareren Erwartung des Endes dieses Zeitlaufs, der vornehmlich nach seiner erschreckenden Seite vorgestellt wurde, überhaupt noch nicht den Anlass nahm, über die Einzelheiten des zukünftigen Zustandes in einer Weise zu reflektiren, welche dem sittlichen Verhalten im Diesseits ein entsprechendes Aequivalent im Jenseits über das allgemeine Entweder-Oder hinaus bot, ist allerdings späterhin zu dem Gesichtspunkte der Strafe (oder Belohnung) für das im Leben Begangene der andere der Reinigung gekommen; „einen im Hades für die Guten isolierten Reinigungsort . . . fügten die Christen zu ihrem spezifisch christlichen Paradiese hinzu, indem sie das griechisch-heidnische Elysium in diesem Sinne etwas modifizierten und zum Purgatorium machten."[1] Aber das Paradies selbst ist doch jüdisch-christliches Sondergut. Und die jenen Vorwurf aussprachen, haben den selbständigen Einschlag christlicher Gedanken und die starken Triebkräfte verkannt, welche zur Ausbildung eines Zukunftsbildes drängten, das an innerem sittlichen Gehalt dem heidnischen der Dichter und Philosophen um ein Bedeutendes überlegen war. Dass ganz andere Daten als diejenigen, mit denen die heidnische Phantasie rechnete, hiebei in Frage kamen, übersah man völlig.

Schon die Zukunftserwartung der Juden hatte mit solchen Daten zu rechnen gehabt, die ihnen die Achtung vor dem Wortlaut und der buchstäblichen Geltung ihrer heiligen Schriften an die Hand gab. Die stärkere Rücksicht auf das Jenseits und grössere Beachtung des individuellen Heils waren gerade der Periode der Entstehung apokalyptischer Schriften[2] eigentümlich gewesen, in welchen man sich an der einheitlichen Ausgestaltung von Zukunftsbildern versuchte, deren Vielgestaltigkeit freilich eher zerstreuend als belebend wirken musste. Und diese Periode hatte angedauert, als innerhalb der Christenheit ganz neue Antriebe in der Richtung auf das Leben im zukünftigen Aeon erwachsen waren. Die Christenheit hat sich auf's stärkste von dieser Seite beeinflussen lassen, gleich am Anfange (Apoc. Joh.). Die eschatologischen Aussagen von Jesus selbst verraten eine ungezwungene Anlehnung an die zeitgenössische jüdische Zukunftserwartung, wiewohl neue, centrale Gesichtspunkte sie beherrschen, oder doch an die bildliche Redeweise, welche ihr eigen war.[3] Ähnliches gilt von Paulus. Aber manches, was dort

---

[1] Maass a. a. O. 233 f.; vgl. 254. Zum Fegfeuer vgl. Harnack, *Dogmengeschichte* [2] I 526 A. 1. II 67 A. 1. III 239 f. Loofs a. a. O. [2] 225 A. Atzberger a. a. O. 190. 536 ff. 605.

[2] Vgl. Schürer a. a. O. II 419 ff.

[3] Vgl. neuerdings H. Holtzmann gegen E. Haupt in *Göttinger Gel. Anz.* 1895, S. 329—44.

nur im Keime angelegt war, gelangte innerhalb der christlichen Religion zu neuer kräftiger Fortbildung. Das Dogma von der Auferstehung des Fleisches ist ein specifisch christliches Dogma,[1] und die erneute, verstärkte Betonung der Abhängigkeit des jenseitigen Zustandes der einzelnen von ihrem diesseitigen Verhalten bringt die Energie der sittlichen Forderungen der neuen Religion zu sichtbarem Ausdruck. „*Τὰς μὲν τῶν εὐσεβῶν* [*ψυχὰς*] *ἐν κρείττονί ποι χώρῳ μένειν, τὰς δὲ ἀδίκους καὶ πονηρὰς ἐν χείρονι, τὸν τῆς κρίσεως ἐκδεχομένας χρόνον τότε. Οὕτως αἱ μέν, ἄξιοι τοῦ θεοῦ φανεῖσαι, οὐκ ἀποθνήσκουσιν ἔτι· αἱ δὲ κολάζονται, ἔστ' ἂν αὐτὰς καὶ εἶναι καὶ κολάζεσθαι ὁ θεὸς θέλῃ*“ lehrt Justin dial. c. Tryph. 5, nach Abweisung der platonischen Seelenwanderungs- und Unsterblichkeitslehre.

Es ist auffällig, dass der Ausdruck „Paradies“ als Bezeichnung des „besseren Ortes“ im Jenseits weder hier noch sonst vor Ablauf des zweiten Jahrhunderts begegnet,[2] wiewohl das Neue Testament ihn an drei Stellen aufweist (Luc. 23, 43. 2 Cor. 12, 4. Apoc. 2, 7). Auch die *Acta Perpetuae* haben ihn nicht. Erst Irenaeus widmet ihm eine gelegentliche Erwähnung, und Tertullian, der eine eigene Schrift *de paradiso* schrieb (*de an.* 55), führt ihn dann als terminus seiner systematischen Darstellung des Zukunftsbildes ein, so dass er von da an als festgelegt gelten konnte.

Irenaeus berichtet unter anderen Aussprüchen kleinasiatischer Presbyter, die er uns aufbewahrt hat, im 5. Buche seiner antihäretischen Hauptschrift, wo er auf die Entrückung des Henoch und Elias zu sprechen kommt und die schon bei Adam, dem Bewohner des Paradieses, hervorgetretene Machtbefugniss Gottes betont . . . „*βαστάζειν τὸ ἴδιον πλάσμα καὶ φέρειν καὶ τιθέναι ὅπου αὐταὶ βούλονται*“,[3] den folgenden: „*τοὺς μετατεθέντας ἐκεῖσε μετατεθῆναι* (— *δικαίοις γὰρ ἀνθρώποις καὶ πνευματοφόροις ἡτοιμάσθη ὁ παράδεισος, ἐν ᾧ καὶ Παῦλος ἀπόστολος εἰσκομισθεὶς ἤκουσεν ἄρρητα ῥήματα,*[4] *ὡς πρὸς ἡμᾶς ἐν*

[1] Vgl. Haller a. a. O. Chiappelli, *La dottrina della resurrezione della carne nei primi secoli della Chiesa.* Napoli 1894. (Dessen Diss. von 1888 *Sulle idee millenarie dei Cristiani nel loro svolgimento storico* ist mir nicht zugänglich geworden.)

[2] Bis auf Theophilus (s. o. 189 A. 1) und die Presbyter des Iren. (s. u.); vgl. noch Ps. Justin coh. 21. 28. Anast. Sin. in hexaem. VII p. 895. 893; hiernach „soll Justinus mit Papias, Irenäus, Pantänus, Clemens Alex. das vom Paradiese Gesagte auf die Kirche Christi(!) bezogen haben“ (Atzberger a. a. O. 138 A. 1).

[3] Es ist dies ein Gedanke, der auch sonst für das Dogma von der Auferstehung verwertet wird (Sch., *ASt.* 152 A. 1).

[4] 2 Cor. 12, 4 (vgl. II 30, 7. Tert. scorp. 12). Eine Erwähnung von Luc. 23, 43 vermisst man um diese Zeit noch (Ps. Aristides hom. kommt nicht inbe-

*τῷ παρόντι* —), *κἀκεῖ μένειν τοὺς μετατεθέντας ἕως συντελείας προοιμιαζομένους τὴν ἀφθαρσίαν*" (c. 5, 1).

Die Unvergänglichkeit, das Endziel der Menschheit in Christus, tritt also erst mit der Endvollendung ein und findet ihre „Einleitung" im Paradiese, das dann aber auch als Seligkeitsort nach Ablauf dieser „Weltform" (1 Cor. 7, 31) neben anderen auftritt (c. 36, 1): „Dann (*scil.* nach Erfüllung von Jes. 66, 22) werden diejenigen, welche des Aufenthalts im Himmel sich würdig erzeigt haben, dorthin gehen, andere die Üppigkeit des Paradieses geniessen, wieder andere den Glanz der Stadt[1] innehaben; denn überall wird man den Heiland schauen, je nach der Würdigkeit der ihn Schauenden. Es sei aber dies der Unterschied des Wohnsitzes von denen, die hundertfältig, und denen, die sechzigfältig, und denen, die dreissigfältig Frucht bringen (Marc. 4, S. 20 und Par.): die einen werden in den Himmel aufgenommen werden, die anderen im Paradiese sich aufhalten, wieder andere die Stadt bewohnen; und deshalb habe der Herr gesagt, ‚im (Hause) meines Vaters seien viele Wohnungen' (Joh. 14, 2). Denn alles ist Gottes, welcher allen die angemessene Wohnung gewährt, wie sein Wort sagt, allen sei zugeteilt vom Vater, je nachdem einer würdig ist oder sein wird." M. a. W., das Paradies nahm nach Anschauung der „Apostelschüler" als Seligkeitsort nicht gerade die höchste Stufe ein. Doch dient es neben anderen dazu, eine Abstufung in den Zuständen der Seligkeit zu bewirken, und zugleich ist es als gegenwärtig bereits vorhanden zu denken, da die Entrückten des A. T. dem Leibe nach und Paulus dem Geiste nach dahin bereits versetzt wurden. Dies der Inhalt der Aussagen, die in eigentümlicher Verquickung neutestamentlicher Sprüche mit zeitgenössischen jüdischen Vorstellungen geboten werden.

Denn auf die letzteren geht der Begriff des (jenseitigen) Paradieses und seine nähere Ausgestaltung im Rahmen der christlichen Zukunftserwartung überhaupt zurück. Mochte man auch über die nähere Situation

tracht). Der Grund dafür lag wohl in der Schwierigkeit, ein Paradies im Hades zu denken, zu welchem Christus nach allgemein kirchlicher Annahme nach seinem Tode (bis zum Tage der Auferstehung) herniederstieg. Späterhin nahm man daran keinen Anstoss (Act. Andr. et Matth. 17 haben ein doppeltes Paradies, vgl. v. Schubert, *Die Composition des pseudopetrinischen Evangelienfragments* S. 45).

[1] Jerusalem, das neue; vgl. Schürer a. a. O. 451 f. Apoc. 3, 12. c. 21 f. Gal. 4, 26. Hebr. 11, 10. 14—16. c. 12, 22 f. 13, 14. Herm. sim. I 6. Euseb. de mart. Pal. 11, 9. 11. Montanisten (Atzberger a. a. O. 267). Recogn. I 51. Iren. adv. h. V 34, 4. 35, 2. Tert. de cor. mil. 13. de res. carn. 26. adv. Marc. III 22. 24. V 4. 15. (ad mart. 3 cf. Paul. ad Phil. 3, 20.)

des P. schwanken — die einen nahmen es auf Erden an, im Osten,[1] die anderen wendeten P. und Himmel wechselseitig für die betr. Vorstellung an, wieder andere versetzten es nach Zion, wohin der Lebensbaum nach Auferstehung und Gericht verpflanzt wird[2] — und mit verschiedenen Namen die Stätte der Seligen bezeichnen,[3] an der es „nach dem Grade der Würdigkeit Abstufungen“ giebt,[4] es ist nach allgemein jüdischer Anschauung der Ort der Aufnahme für die Gerechten und Frommen,[5] wie die Gehenna der Ort des Feuers[6] und der (ewigen) Verdammnis. Jene „werden aufgenommen in das Paradies und werden wohnen in den Höhen jener Welt und schauen die Majestät Gottes und seiner heiligen Engel.“[7] Anfang und Ende schliessen sich in dem Begriff

---

[1] B. Henoch (jüngerer Teil) etc. Acta Perp. (s. o.) Auch das anfängliche P. wurde — naturgemäss — im Osten gedacht (Novat. de trin. 8. Const. ap. II 57, 10). Ebenso das himmlische Jerusalem (Euseb. de mart. Pal. 11, 11). Bei Herm. vis. I 4 tragen vier Jünglinge den Stuhl der Frau nach Osten fort. Nach Passio SS. Montani etc. 7 liegt das P. „extra mundum“. Vgl. Dillmann a. a. O. II 1869. S. 44 f.

[2] Dillmann a. a. O. 377 f. Hamburger, *Real-Encyklopädie für Bibel und Talmud* II 895 ff. Die Gerechten sollen „geniessen und der Früchte des Baumes sich freuen, weil sie während ihres Lebens mit der Thora sich abgemüht und die Gesetze in diesem Leben vollzogen haben“ (895 A. 1; 897 A. 3). Vgl. Henoch 24, 4 f. 25, 1 f. 4 ff. (ed. Lods Paris 1892; p. 185 f. — c. 32, 3: „das Paradies der Gerechtigkeit“, vgl. p. 195. 197 f.). Apoc. Joh. 2, 7 wird dem unter den Mühen des Lebens in heidnischer Umgebung und gegenüber den inneren Schwierigkeiten der Gemeindeverwaltung „Siegendem“ verheissen, „zu essen vom Holze (Baume) des Lebens, welches im Paradies Gottes ist“ (Gen. 2, 9); 22, 2 erscheint innerhalb des neuen Jerusalem „inmitten seiner Strasse und des Flusses auf beiden Seiten Lebensholz zwölf Früchte bringend, jeden Monat seine Frucht gebend, und die Blätter des Holzes (dienen) zur Heilung der Heiden“ (vgl. Hen. 25, 4—6); v. 14 Seligpreisung. Das Essen vom Baum des Lebens nimmt einen grossen Raum in den eschatologischen Ausführungen ein; eine Allegorisirung des Baumes fand bei den Christen wie bei den Juden statt. Über die allgemeine Fruchtbarkeit vgl. Sib. III 620 ff. 743 ff. Apoc. Bar. 29, 5 ff. Papias bei Iren. adv. haer. V 33, 3. Apoc. Pauli ed. Tischdf. p. 51. Apoc. Joh. p. 73.

[3] Weber a. a. O. 330. „Im Rabbinischen heisst das Paradies gewöhnlich גן עדן“ (Schürer a. a. O. II 464 A. 88). Allgemeiner sind die christlichen (gleichfalls recipirten) Bezeichnungen „Ort der Herrlichkeit“ u. s. w. (Atzberger a. a. O. 80).

[4] Weber a. a. O. 332.

[5] „Im Stande des Lebens“ bereits für Henoch und Elia und 7 weitere Gerechte (Weber a. a. O. 242). Für H. und E. nach allgemein christlicher Anschauung vgl. Iren. l. c. Hippol. de Chr. et antichr. 43. Tert. de an. 35. 50. de res. carn. 58. Aug. ep. CXCIII (Mercatori) 5. Constit. apost. V 7, 5. VIII 41, 2 (ed. Ueltzen). Apoc. apocr. ed. Tischdf. p. 30. 69. 76. Hieron. in Amos III, c. 9. in Zach. I, c. 6 etc.

[6] Vgl. oben S. 184 A. 2.

[7] Schürer a. a. O. 463 f.

zusammen.[1] „Wenn nämlich der Gottesgarten in 1 Mos. 2 und 3 wesentlich nur die Stätte des ungestörten Verkehrs Gottes mit dem Menschen und der daraus für diesen fliessenden göttlichen Güter und Seligkeiten bezeichnet, so lag es nahe genug, nach dem Verlust dieser Stätte für den Menschen fortan jene Güter im Wohnsitz Gottes selbst, also im Himmel, zu suchen, so dass nun dem Begriff des Paradieses sich der Begriff des Himmels unterschob und umgekehrt der Himmel mit Rücksicht auf die Güter, die er enthält und gewährt, auch Paradies, Garten der Wonne, der Ruhe, des Lebens, genannt wurde. Bei den einen war, so von einem himmlischen Paradies zu sprechen, nur bildliche Redeweise, bei den andern lag die Vorstellung zu Grunde, dass nach dem Sündenfall das irdische Paradies in den Himmel zurückgezogen worden sei, und bei wieder andern hing sie mit der Meinung zusammen, dass alles Herrliche auf Erden .... nur schwaches Abbild des im Himmel befindlichen Urbildes sei."[2] Die Unsicherheiten der Begriffsabgrenzung werden auf christlicher Seite, z. B. bei Tertullian,[3] nicht geringer, der aber im Paradies specifisch den Ort sieht, an welchen die Märtyrer sogleich versetzt werden,[4] während nach Cyprian alle Gerechten dorthin gelangen.[5] Auch eine spiritualisirende Fassung der einzelnen Züge der Paradiesesschilderung begegnet,[6] wie bei den Juden; schon Irenaeus fasst im eigenen (spärlichen) Gebrauch den Begriff nur in übertragener Bedeutung, d. h. ohne direkte Beziehung auf das Jenseits.[7]

Wo es diesem Kirchenlehrer darauf ankommt, die ungetrübte Seligkeit des zukünftigen Zustandes zu schildern, bedient er sich vielmehr eines anderen Bildes, welches auch der neutestamentlichen Anschauung, soweit sie auf den Zeugnissen Jesu beruht, geläufiger ist: des Bildes vom Zukunftsmahl: Die Anhänger Gottes werden am Weltsabbath im Reiche

---

[1] (Iren. adv. haer.) Tert. de monog. 5. de res. 26. (cf. de cult. fem. II 9: „nos sumus in quos decurrerunt fines saeculorum".)

[2] Dillmann a. a. O. 377. Das Paradies wurde zu den 7 präexistenten Dingen gerechnet (Hamburger a. a. O. 893 A. 1. Weber a. a. O. 191).

[3] Vgl. Atzberger a. a. O. 302. 304. 307. 331.

[4] De res carn. 43. de an. 55. cf. Acta Perpetuae. Über die bevorzugte Stellung der Märtyrer im Apparat der kirchlichen Heilsverwaltung (3. Jahrh.) vgl. Achelis, *Can. Hipp.* 163—5.

[5] Atzberger 534 f. 529 f. Nach Passio SS. Fructuosi etc. 3 die Märtyrer und Propheten (vgl. die Tert. de an. 55 bekämpfte Ansicht); Atzberger 500 A. 2 (sibyll. Bücher). 189 (Ps. Clem.). 274, 276 (Hippolyt). 392 f. (Origenes). 481 f. (Methodius).

[6] Augustin. de civ. dei XIII 21, der seinerseits beide Fassungen vertreten möchte; vgl. die Stelle über den (inneren) hortus divinus *RE.* II 584.

[7] Vgl. Atzberger 244.

ausruhen und „teilnehmen am Tische Gottes“ (IV 16, 1), den sie „neben sich haben werden, bereitet von Gott, (einen Tisch,) der sie labt mit allen Speisen“ (V 33, 2). Das ist das Mahl, dessen Bereitung Gott verheissen hat (34, 3), das „Gastmahl des Königs“, auf welches ein älterer Autor (Ignatius ad Rom. 4, 1) anspielen soll (28, 4), das „Triclinium, an welchem diejenigen liegen werden, welche essen, nachdem sie zur Hochzeit berufen sind“ (36, 2).[1] Die Bevorzugung dieses Bildes entsprach der Vorliebe des Irenaeus für eine chiliastische Ausmalung des zukünftigen Seligkeitszustandes (33, 3 f.), deren Gegensatz wiederum in einer Umdeutung der einschlägigen Vorstellungen in das Geistige vorliegt.[2]

Andere Momente sind noch wirksam gewesen, die Vorstellungen von einem Mahl im Jenseits auch auf einer Gruppe altchristlicher Monumente hervortreten zu lassen (s. u. sub. u), deren Beliebtheit noch aus folgenden Worten eines Briefes des Dionysius von Alexandrien erhellt: *φαιδροτάτην δὲ πασῶν ἤγαγον ἑορτὴν οἱ τέλειοι μάρτυρες εὐωχηθέντες ἐν οὐρανῷ* (Eus. h. e. VII 22, 4). Auch in Märtyrerberichten sind Zeugnisse davon enthalten: In den Akten der HH. Karpus, Papylus und der Agathonike sieht die letztere, eine Frau aus der Menge, bei der Hinrichtung des Karpus in Ekstase plötzlich die „Herrlichkeit des Herrn und ruft aus: Dies Frühmahl (*ἄριστον*) ist mir bereitet, an diesem herrlichen Frühmahl muss ich speisend teilnehmen“ (Atzberger S. 168). In der Passio SS. Jacobi etc. erscheint dem Jakobus im Kerker „während der Zeit der Ruhe“ der Märtyrer Agapius, wie er selbst kurz vor seiner Hinrichtung mitteilt: „Et bene ad Agapium ceterorumque martyrum beatorum pergo conuiuium. Nam ista .. nocte Agapium nostrum uidebam, inter omnes alios laetiorem, quos una nobiscum Cirtensis carcer incluserat, sollemne quoddam et laetitiae plenum celebrare conuiuium. Quo cum ego et Marianus quasi ad agapen spiritu dilectionis et caritatis raperemur,

[1] Schluss des oben gegebenen Referats der Presbyteraussagen über das Paradies, mit Bezug auf Matth. 22, 2 ff. (Luc. 14, 12 ff.), das Gleichnis vom Hochzeitsmahl (Tert. de spect. 28; vgl. noch Matth. 9, 15 u. Par.; 25, 1 ff. Luc. 12, 36. Apoc. 3, 20), in dem eine eschatologische Beziehung freilich nicht einseitig hervortritt, wie an den Stellen Matth. 8, 11 (: Luc. 13, 28 f.; vgl. Iren. V 30, 4. Cyprian öfter, vgl. Atzberger a. a. O. 532). Luc. 22, 16. 18 (u. Par.; vgl. Justin. dial. 51. Iren. V 33, 1). 30. Apoc. 19, 9 cf. 17. Über das Mahl der Gerechten nach jüdischer Auffassung s. Weber a. a. O. 383 f. Schürer 456 A. 62. Hamburger a. a. O. 897 (bezeichnet es als „etwas dem Judentume ganz Fremdes und seiner Lehre Feindliches . „ wenn die Mystik von einem Mahle . . . zum Genuss für die im Paradies Weilenden spricht“). 1312—5.

[2] Tert. adv. Marc. III 24. IV 31. Hist. Barl. et Ioas. ed. Boissonade p. 72. Vgl. den Vorwurf des Kaiphas gegen Jesu Lehre Ps. Clem. recogn. I 61.

adcucurrit nobis obuius puer, quem constabat esse alterum ex geminis ante triduum cum matre passis, corona rosea collo circumdatus et in manu dextra palmam uiridissimam praeferens: Et, Quid properatis? inquit, gaudete et exultate, cras enim nobiscum et ipsi coenabitis" (18, ed. RUINART l. c. p. 272 f.).[1]

Malte man sich innerhalb des Gros der Christenheit der ersten Jahrhunderte die jenseitige Seligkeit aus, so geschah es vorzugsweise mit einer Auftragung von Farben, welche heiteren Momenten des Diesseits entlehnt wurden. Die Ergötzungen eines ungetrübten Aufenthaltes in lieblicher landschaftlicher Umgebung und andrerseits die Freuden des Mahls oder die Erquickungen durch kühlenden Trank, auch beide verbunden in der Phantasie, und mit ihnen der Genuss nahen und ungehemmten Verkehrs mit bewährten Helden der eigenen Religion, waren wichtige Bestandtheile des Vorstellungsganzen, in welchem man die Hoffnung auf persönliche Fortdauer über diese Zeitlichkeit hinaus garantirt sah.

### b. Noah in der Arche.[2]

(Fig. 3.)

Wie die Bildung des ersten Menschenpaares und ihre Auflehnung gegen Gottes Gebote auf Betreiben der Schlange, so bezeichnet Celsus in seiner antichristlichen Polemik auch den Vorfall mit der Arche Noah's als Altweiber- und Kindermärchen, wobei er auf den analogen heidnischen Mythus zu sprechen kommt.[3]

---

[1] Vgl. *BAC* 1882, p. 125.

[2] DE ROSSI's Angabe über Nr. 5 (s. o. S. 39) besteht zu Rechte; vgl. WILPERT, *Fractio panis.* Freibg. 1895, S. 8. Tafel VIII. (Leider ist auch dieses Buch noch nicht frei von den Fehlern allzu grosser Zuversicht in die eigene Datirung der Gemälde, willkürlicher Vermischung in der Deutung äusserlich neben einander stehender Gemälde und unmethodischer Quellenbenutzung.)

[3] Orig. c. Cels. IV 36. 41: „Indem sie sodann eine Überschwemmung und sonderbaren Kasten mit allerlei Inhalt und eine Taube und Krähe als Boten falschmünzerisch (vorführen) und den Deukalion leichtfertig behandeln — denn sie erwarteten nicht, glaube ich, dass dies ans Licht kommt" —, u. s. w. Origenes bemerkt dazu, dass „der unphilosophische Hass des Mannes gegen die uralte Schrift der Juden" gegen das blind mache, was an dem Bericht wirklich auszusetzen gewesen wäre (— zu niedrige Angabe über die Grössenverhältnisse der Arche); (42:) auch die Umwandlung des Raben in eine Krähe beruhe auf böswilliger Vertauschung. Das Verfahren, die griechischen Theogonien und Göttergeschichten durch allegorische Behandlung ehrwürdig zu machen, stehe im Widerspruch zu seinem Vorwurf. Den von Orig. vermissten Einwurf hat vordem der

Die Überzeugung von der Identität des Deukalion und Noah bestand auch auf christlicher Seite.[1] Die Verschiedenheiten in der Überlieferung der beiderseitigen Flutberichte etwa in einem dem Celsus entgegengesetzten Sinne zu betonen, nahm man keinen Anlass in einer Zeit, wo bereits in die Relation des (verhältnismässig spät bezeugten) Deukalionmythus Züge eingedrungen waren (Apollodor, Plutarch, Lucian), die an die biblische Überlieferung unzweideutig erinnern.[2] Doch lässt dieser Umstand den Verdacht des heidnischen Polemikers auf Entstellung einigermassen begreiflich erscheinen, wenn derselbe sich nicht einfach aus der Absicht erklärt, das eigene Gut unbesehens als das älteste zu reklamiren. Umgekehrt stand den Christen die zeitliche Priorität der Noahgeschichte fest.[3]

Um von einer näheren Erörterung der Frage nach dem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis der Flutberichte bei den verschiedenen Nationen[4] hier abzusehen, so ist doch von besonderem Interesse die Thatsache der Verbreitung der Flutsage in Phrygien, speciell bei Apamea Kibotos,[5] weil wir von dieser Stadt aus der Zeit der Severer Münzen mit Darstellungen der Flutsage besitzen, welche die erwähnte Kombination von Zügen des biblischen Berichts mit dem Deukalionmythos unverkennbar aufzeigen. Hier sieht man Mann und Frau in einer Kiste stehend, nach links gewandt, und daneben dieselben wiederum in gleicher Wendung mit dem Adorationsgestus,[6] während oberhalb der Kiste von links eine

---

Gnostiker Apelles nach Orig. in Gen. hom. II 2 (Harnack, *Texte und Unters.* VI 3, S. 112 f.) thatsächlich erhoben und daraus die Unwahrheit des „Mythus" erschlossen. (In der Geschichte vom Sündenfall „*φυσιολογεῖ Μωϋσῆς τὰ περὶ τῆς τοῦ ἀνθρώπου φύσεως*" nach Orig. c. Cels. 40. cf. 39; Verweisung auf seinen Genesiskommentar.)

[1] Justin apol. II 6. Theoph. ad Aut. II 30. III 19 (hier mit eigentümlicher Etymologie): *Νῶε, καταγγέλων τοῖς τότε ἀνθρώποις μέλλειν κατακλυσμὸν ἔσεσθαι, προεφήτευσεν αὐτοῖς λέγων· Δεῦτε, καλεῖ ὑμᾶς ὁ θεὸς εἰς μετάνοιαν· διὸ οἰκείως Δευκαλίων ἐκλήθη.* — Über Noah als Bussprediger s. u.; Theophilus verweist an beiden Stellen auf seine nähere Darlegung der Geschichte „*ἐν ἑτέρῳ λόγῳ*"). Ps. Clem. hom. II 16. Passio SS. Pionii etc. 4 (Ruinart p. 190).

[2] (Dillmann in Schenkel's *Bibel-Lexikon* V 438.) Bei Plutarch z. B. begegnet eine Taube (ohne Ölzweig); *λάρναξ* (nicht *κιβωτός*) ist aber der Terminus für das Fahrzeug. Zu vergl. noch Roscher's *Lex. der griech. und röm. Mythol.* I 994—7, Art. Deukalion.

[3] Theoph. ad Aut. II 30. Tert. apol. 40. ad. nat. I 9. de pall. 2.

[4] Babylonischer Sintflutbericht (Gunkel, *Schöpfung und Chaos.* 1895, S. 423 ff.); auch Xisuthros schickt zweimal Vögel aus (Lenormant in den *Mélanges d'archéologie, d'hist. et de litt.* von Cahier und Martin III 1853, p. 199 A. 1).

[5] Dillmann a. a. O. 437. Schürer in der *Festschrift für Weizsäcker* S. 53 f. A. 4.

[6] Man fühlt sich an Ovid metam. I 318 ff. erinnert!

Taube (mit dem Ölzweig) zufliegt, und am rechten Ende ein Rabe sitzt; die Vorderseite der Kiste zeigt die Legende NΩE.[1]

Diese Scene als rein biblische Schilderung zu fassen, geht schon wegen der charakteristischen Zweizahl der Personen (Deukalion und Pyrrha) nicht an; eine Deutung auf Noah und seine Frau stände ausserhalb aller Analogie mit literarischen und monumentalen Belegen.[2] Umgekehrt hat man zur Eliminirung offenkundiger Beziehungen aus der Noahgeschichte greifen müssen,[3] um eine einseitige Deutung der Scene als paganer Darstellung möglich zu machen. Will man nun auch nicht mit Lenormant (l. c.) in der Art, wie der Rabe in der Darstellung erscheint, eine ausdrückliche Anlehnung an die althebräische Fassung der betr. Genesisstelle im Gegensatz zu LXX (Vulg.) sehen, so genügt dieses Vorkommen neben der Aufschrift doch, um biblische Tendenz der Darstellung festzustellen, für welche die Übereinstimmung des Beinamens der Stadt mit der biblischen Bezeichnung der Arche (LXX)[4] ausschlaggebend ist. Eben darin war der Anlass zur Schöpfung dieses kombinirten Typus offenbar gegeben; wenn auch nicht christliche,[5] so sind doch jüdische Einflüsse dazu wirksam gewesen, dass diese Kombination auf Grund einer vorhandenen lokalen Tradition vollzogen wurde, vielleicht so, dass „un magistrat, juif ou judaïsant, d'Apamée, à la fin du IIe siècle .... chargé d'inventer un nouveau type pour les monnaies de cette ville ... se soit empressé d'en choisir un qui avait le mérite singulier de concilier de la façon la plus heureuse ses propres traditions religieuses avec

---

[1] Vgl. Madden, *On some coins of Septimius Severus, Macrinus, and Philip I.* etc. (*Numismatic Chronicle* 1866, p. 173—219; pl. VI, p. 194 ff. Die Ansichten p. 198 ff.)

[2] Der Sarkophag von Trier (s. o. S. 100 A. 1; dazu Le Blant, *Les sarc. chr. de la Gaule* pl. III, p. 10) zeigt acht Personen (I Petr. 3, 20 cf. II 2, 5) nebst Tieren.

[3] Statt **NΩE** las man **NEΩK**(*όρος*) (vgl. Madden l. c. 202). Auch Schultze neigte dazu, in den Worten „eine Nachprägung aus christlicher Zeit“ zu sehen und sonach eine Beziehung „auf die Person des Noah“ auszuschliessen (*Christl. Kunstblatt* 1879, S. 142).

[4] Symmachus dagegen hat zweimal *ἱλαστήριον* (Deissmann, *Bibelstudien.* Marbg. 1895, S. 125 A. 4).

[5] Madden 213. Der Beiname *Κιβωτός* für die Stadt begegnet schon bei Strabo (s. den Art. Apameia in Pauly's *RE. der class. Alterthumswiss.* ed. Wissowa I 2 Sp. 2664 f.); möglich, dass er der ursprüngliche Anlass war, die Landung der Arche Noah später hier zu localisiren. Dechent (*Chr. Kunstbl.* 1877, S. 139) ist der Ansicht, „dass auf die Autorität“ der „Sibyllenschrift hin die Münzen von Apamea geprägt wurden.“(?) Vgl. Kraus, *RE.* II 434.

celles de la localité."[1] Die Scene stellt sich als eine Art „Neubelebung alter einheimischer Sagen aus der griechischen Bibel" dar.[2] Doch wird man nicht so weit gehen dürfen, den Beinamen der Stadt eben aus der Reception der Noah-Legende zu erklären;[3] er erklärt sich leichter „aus der commerciellen Bedeutung der Stadt als Emporium."[4]

Im übrigen liegen diese Produkte eines religiösen Synkretismus aus der Zeit seiner Blüte von dem biblischen Typus der christlichen Katakombenmalereien in Rom durchaus ab;[5] eine formelle Entlehnung des einen vom anderen Typus hat gewiss nicht stattgefunden.[6] Nur die Kleinheit der Archenform[7] liefert eine Art Bindemittel zwischen beiden Darstellungen, welches eben in der biblischen Bezeichnung seine zureichende Erklärung findet.

Für die Auslegung der biblischen Darstellung selbst ist es nun aber unstatthaft, einzelne Bestandteile derselben wie die Arche einseitig ins Auge zu fassen, indem man sie z. B. für einen Typus der Kirche erklärt. Allerdings hat sich schon der römische Bischof Kallist, Zeitgenosse Tertullian's, den dieser *de pud.* wegen seines Indulgenzediktes (s. o. 159 A. 4) mit grosser Bitterkeit und Schärfe bekämpft, zur Motivirung seiner Grundsätze über die Wiederzulassung der moechi und fornicatores des Bildes bedient: „Nam arca Noachi in similitudinem ecclesiae facta est, in qua canes et lupi et coruui omniaque munda immundaque (Gen. 7, 8) fuerunt; sic in ecclesia oportet esse consimiliter." Und Tertullian bietet dieselbe Gleichsetzung, wenn auch in anderer Zuspitzung (de idol. 24. cf. de bapt. 8. Cypr. de cath. eccl. unit. 6. Ps. Cypr. ad Novatian. 2), wie später noch Augustin (de civ. dei XV 27, 5) mit der Mahnung, statt die Einheit der Kirche wegen Verderbnis einer Anzahl ihrer Glieder

---

[1] Reinach, *Les monnaies juives*, in *Rev. des Études juives* XV 1887, p. CCXVIII f.

[2] Dillmann a. a. O. IV 338. Vgl. W. Smith, *Dictionary of the Bible* II 572. Madden l. c. 213. Pératé p. 102 f.

[3] Schürer a. a. O. 54, der den Fall als Beleg für Einwirkung jüdischer Gemeinden auf heidnische Kreise heranzieht.

[4] Ebenda A. 2. Die konkrete Bezeichnung lieferte dann den bequemen Anlass zur Verküpfung mit dem biblischen Sintflutbericht auf Grund vorhandener lokaler Traditionen.

[5] Sch., *A.* 169 (A. 1). Kaufmann l. c. 43. Anders Lenormant l. c. 201.

[6] Vgl. Hasenclever S. 218 über Raoul-Rochette, der auch die antiken Darstellungen der Danaë mit Perseus, „begleitet von einer Kiste oder in einer solchen stehend", zur Erklärung der Scene heranzog.

[7] Kaufmann (l. c. 41) erblickt darin „seulement la peinture de l'ouverture .... (Gen. 6, 16)" etc. (?). Vgl. Roller I 240.

[8] Rolffs l. c. 104 (cf. 68 A. 3).

zu zerreissen, in Geduld mit den Unreinen „bis zum Ende der Sintflut" zu bleiben (epist. CVIII „Macrobio" 20), und andrerseits mit Anempfehlung der Vorsicht für die Zulassung zur Taufe (de fide et op. 27). Nach ihm ist die Arche „zweifelsohne ein Abbild des in diesem Zeitleben wandernden Gottesstaates, d. i. der Kirche, welche durch das Holz[1] zum Heile gelangt, an dem der Mittler zwischen Gott und den Menschen, der Mensch Christus Jesus hing" (de civ. dei XV 26, 1. cf. de cat. rud. 19. 27); sonach stellt auch Noah mit seinen Söhnen selbst die Kirche dar, denn „getragen vom Holze entgehen sie der Sintflut" (tract. in ev. Jo. XI 7), oder: Noah (die Arche) = Christus (IX 11 cf. 14). Auch Greg. M. (ep. l. I 4. 43. 46) betont die Gefahr des Schiffbruchs ausserhalb der Kirche, welche schon Hieronymus (ep. XV 2) als die römische verstand.

Eher durch die biblische Aussage 1 Petr. 3, 20 f. gerechtfertigt erscheinen könnte die andere Beziehung des Vorganges auf die christliche Taufe (Tert. de bapt. 8. Cypr. ep. LXIX 2. LXXIV 11. cf. LXXV 15. Später Leo M. serm. LX al. LVIII 3). Doch wird auch sie schwerlich den ursprünglichen Sinn der Darstellung treffen. Der anfänglichen Auffassung des Sujets lagen lehrhafte theologische Reflexionen wie die gegebenen, zumal wenn sie durch specifische Rücksichten der Kirchenleitung veranlasst wurden, gewiss ferner. Mit einer willkürlichen Häufung derartiger Erklärungen[2] ist aber der Forschung am wenigsten gedient.

Weiterhin sieht man den Gedanken „an die wirkliche Arche, d. h. an ein Schiff, dadurch verschleiert, dass der Kasten zuweilen Füsse erhält und auf trockenem Lande steht". Auch sei „zu beachten, dass die lateinische Übersetzung des griechischen Wortes *kibotos* in der Septuaginta *arca*, zugleich die Bezeichnung für Grab, Sarkophag ist". Hieraus sowie aus dem Vorkommen von Figuren verschiedenen Alters und Geschlechts (an Stelle des Noah) in der Arche wird dann, mit Rücksicht auf ein entsprechendes antikes Verfahren,[3] gefolgert: „es handelte sich nicht sowohl

[1] Die Beziehung des Holzes der Arche auf das Kreuz Christi s. schon bei Justin dial. 138, der in der Achtzahl ihrer Bewohner (vgl. S. 203 A. 2) den 8. Tag der Auferstehung Christi vorgebildet sah. Wie weit die Künstlichkeit in der Auffindung typologischer Beziehungen gehen konnte, zeigt Aug. tract. in Jo. CXX 2. de civ. dei 26, 1: hienach soll durch die Thüre der Arche die Seitenwunde Christi am Kreuz vorgebildet sein. Vgl. Hieron. adv. Jovin. I 17 über die Trennung der Geschlechter in der Arche.

[2] de Rossi, *R. S.* II 327 (A. 1). Becker, *Coem.* 116. Roller I 240 ff. II 71. 152. 371. *DCA* II 1457. *RE.* II 501. Kraus, *Gesch.* 137—9.

[3] Sch., *A. St.* 14 A. 3. Vgl. Maass, *Orpheus* 241. Eine „Heroisirung des Toten unter dem Bilde der heroischen Gattung" lag aber dem Sinne der altchristlichen Verfertiger gewiss nicht nahe.

um eine Darstellung des Noah, sondern die einzelnen Figuren repräsentiren den Todten, der sein Auferstehen mit der Errettung des Patriarchen verglich."[1] Wir hätten somit „eine sepulkrale Darstellung", deren „Inhalt .. als eine Symbolisirung der aus dem Tode geretteten und des himmlischen Friedens theilhaftig gewordenen Seele zu fassen" wäre.[2]

Dieser Schluss ist so unsicher wie die Voraussetzungen trügerisch, auf denen er aufgebaut wird. Dass *arca* den Sarg bedeutet, ist hier doch gewiss nicht das Nächstliegende.[3] Und wenn man beobachtet, dass der Gesichtstypus der den Noah vorstellenden Personen wechselt, so geschieht dasselbe auch bei den anderen biblischen Gruppen, ohne dass man dafür nach der bezeichneten Erklärung zu greifen brauchte. Möglich, dass sich bei den tastenden Versuchen der Künstler, wie es zu geschehen pflegt, der eine oder andere vorhandene Gesichtstypus aus der Gegenwart, gelegentlich auch des Verstorbenen, zur Übernahme in die biblische Darstellung darbot.[4] Ausnahmen lassen aber keine zwingenden Schlüsse auf die Natur des Ganzen zu. Unzureichende Auffassung der Situation des betr. biblischen Sujets sowie subjektive und überhaupt schwer kontrollirbare Einfälle haben gewiss in vielen Fällen mitgespielt,[5] wie der christliche Bildercyklus auch sonst, zumal auf den späteren Stufen, nicht selten Auswüchse einer wilden und vielfach unzutreffenden Auslegung aufweist.[6] Derartige Abweichungen können aber nicht für die kunsthistorische Deutung verwertet werden. Der Schluss, „dass die Person des Noah nicht das Wesentliche ist, sondern dass der Mensch in dem Kasten ein Typus des Christen ist",[7] entfernt sich zu weit von der ursprünglichen Bedeutung der Darstellung. Worin besteht dieselbe des näheren, und warum hat man den Vorfall mit der ihm eigenen Abkürzung aus der Gesamtfolge der ältesten Menschheitsberichte herausgehoben? —

Es liegt nahe, an Matth. 24, 37—9 cf. Luc. 17, 26 f. zu denken,

---

[1] Schultze, *Christl. Kunstblatt* 1879, S. 141; vgl. die Belege *A.St.* 14 f. A. 4. de Rossi, *R.S.* II 324. 327.

[2] Sch., *A. St.* 276. Vgl. *Chr. Kunstbl.* S. 140. 1893, S. 89 (Heussner). *RE.* II 499—501 sub 2. Roller I 241. II 71.

[3] Vgl. Kaufmann l. c. 43.

[4] So erscheint auf einem Sarkophagrelief z. B. (Roller I pl. XLIX 3) an Stelle des Noah auffällig genug eine weibliche Figur als Orans in der Arche.

[5] Vgl. oben S. 41. Aus der vermeintlichen Kufenform der Arche im Falle Nr. 7 (S. 39 A. 2) hat man gewagte Schlüsse gezogen (*Chr. Kunstbl.* a. a. O. S. 140 f. Anm. *RE.* II 501).

[6] Goldgläserinschriften; z. B. Sch., *A.St.* 171.

[7] Dechent, *Chr. Kunstbl.* 1877, S. 140.

wo (im Munde Jesu selbst) der Hinweis auf das völlig unerwartete Hervortreten der Sintflut mit Rücksicht auf die bevorstehende Parusie des Menschensohnes erfolgt, ähnlich wie 2 Petr. 2, 5. 3, 6. Justin apol. II 6. Ps. Melito apol. (ed. CURETON, *Spic. Syr.*) auf dieselbe als Vorbild für die Feuerflut des künftigen Gerichts verwiesen wird. Andrerseits stimmt es zu der urkundlichen Darstellung der Schrift (Gen. 8, 16 f. 9, 1 ff.), wenn Noah neben Adam als „*ἀρχὴ γένους*“[1] bezeichnet, oder gesagt wird, dass die göttliche Vorsehung zur Erhaltung der Tierarten auch nach der Sintflut „des gerechtesten Mannes sich bediente, welcher der Vater sein sollte derer, die nach der Sintflut (geboren werden).“[2]

Dass N. der Gerechte ist, hat im Bewusstsein der Zeit gelebt. Denn die Väter wiederholen dieses biblische (Gen. 6. 9. Ezech. 14, 14. 20.[3] Sir. 44, 17. cf. 2 Petr. 2, 5. Hebr. 11, 7) Prädikat mit Vorliebe.[4] Sein musterhaftes religiöses Verhalten bildete die Grundlage für sein wichtiges Amt innerhalb der göttlichen Heilsveranstaltung, wie auch Henoch neben ihm begegnet,[5] der freilich keine Stelle in dem Cyklus der Katakombendarstellungen gefunden hat. 2 Petr. 2, 5 nennt Noah „*ὄγδοον δικαιοσύνης κήρυκα*“, Hebr. 11, 7 hebt seinen Glauben[6] hervor, 1 Clem. 7. 9 (s. o. 161 f.) bezeichnet ihn als Bussprediger.[7]

---

[1] Justin dial. 19. cf. 138. Iren. adv. haer. IV 16, 2. Tert. de monog. 4. 6.

[2] Orig. l. c.

[3] Hier Noah neben Daniel und Hiob (2 Clem. 6, 5. Justin dial. 44 f. Cypr. de laps. 19; oben S. 170 A. 3. Aug. ep. CXI „Victoriano“ 4).

[4] Philon ed. MANGEY I 532. Sib. I 125 (f.) ed. RZACH. (Vgl. HAMBURGER I 797 A. 7 f. WEBER a. a. O. 295 über das — beschränkte — Maass der Gerechtigkeit Noah's.) Justin. dial. 20. 138. Tert adv. Iud. 2. Novat. de trin. 8. Orig. l. c. Ps. Clem. recogn. I 29. Ambros. de off. min. I 25 (Weisheit, Gerechtigkeit, Mut). de Noe et arca 1.

[5] WREDE a. a. O. 69 A. 1; Iren. adv. haer. IV. 16, 2. Tert. adv. Iud. 2. Novat. l. c. Hieron. adv. Jovin. I 17.

[6] Mit Rücksicht auf die ersehnte — noch nicht gesehene — Erfüllung der zukünftigen Heilsvollendung (in Christus v. 26, dem wiederkommenden 10, 37 f.), unter dem Bilde der „Stadt mit (festen) Gründen“ (11, 10) als eines himmlischen Vaterlandes (v. 16 cf. 14); dabei ist der Inhalt des Glaubens das Dasein Gottes „und dass er denen, die ihn suchen, ein Vergelter wird“ (v. 6). In diesem Glauben baute N. „einen Kasten zur Rettung seines Hauses, wodurch [d. h. ipso facto; das *δι' ἧς* geht nicht auf *πίστιν*] er die Welt verurteilte“ (v. 7), nämlich „indem er die Strafwürdigkeit ihres Verhaltens durch den Kontrast seines eigenen Verhaltens in's Licht setzte“ (LÜNEMANN a. a. O. 355).

[7] Vgl. Sib. I 129 ed. RZACH (150 ff. 174 ff. Bussreden). Theoph. ad Aut. III 19 (s. o. 202 A. 1). Apoc. Pauli 50 ed. TISCHDF. p. 68; WREDE a. a. O. 70 A. 1. Wenn Tertullian de cultu fem. I 3 berichtet, dass N. seinem Vorfahr „in praedicationis delegatione“ gefolgt sei, so geschicht dies zur Widerlegung gewisser

Durch dieses Attribut erhält die Figur des Patriarchen eine konkretere Beziehung in dem Rahmen des alttestamentlichen Gesamtcyklus, die wohl geeignet ist, in den ursprünglichen Sinn der Kunstvorstellungen wieder einzuführen.

## Taube (mit Ölzweig).

Tauben und andere Vögel, einzeln oder in grösserer Anzahl und dann symmetrisch verteilt, ruhend oder flatternd, gelegentlich auch ein Reis, Blatt oder Beere im Schnabel, oder auf einem Zweige sitzend, mitunter an Blumengewinden zerrend oder am Rande einer Vase pickend, auch in anderen Stellungen, finden sich zahlreich (vgl. S. 120 f. 138), wie schon auf heidnischen Wandgemälden, ohne dass man in der Regel eine tiefere Absicht hinter ihrem Auftreten vermuten dürfte. Ihre Verwendung als bewegliches und gefälliges Dekorationselement ist, wie jene Analogien beweisen, gewiss in einer sehr grossen Anzahl von Fällen in Rechnung zu ziehen. Auch Clemens Alex. a. a. O. (s. o. 9 A. 1) erwähnt unter den Gegenständen, welche als Ringschmuck den Christen dienen könnten, die Taube (*πελειάς*), ohne ihr ausdrücklich eine tiefere Bedeutung beizumessen, die für einige andere der vorgeschlagenen Embleme dann allerdings gegeben wird. Er hat offenbar unter bereits vorhandenen Siegeldarstellungen solche, welche sich durch ihre Einfachheit und Unanstössigkeit dem christlichen Geschmack empfahlen, ausgewählt. Von einer eigentlich symbolischen Bedeutung dieser Stücke ist in der Stelle nichts enthalten.[1]

Aber allerdings wird sich nicht leugnen lassen, dass auch dem Bilde der Taube, zumal wo sie daselbst mit dem Zweige im Schnabel erscheint, ein tieferer Sinn zukommt. Das beweist schon der Zusammenhang mit dem Noahberichte, so äusserlich er gelegentlich von den Verfertigern der Bildwerke verstanden worden ist (s. o. sub b No. 12. 14).[2] Sie als

---

Bedenken gegen das Buch Henoch, welches die Sintflut sonst nicht hätte überstehen können. Aber auch abgesehen von der Notwendigkeit der Fortführung jener Familientradition würde Noah (nach Tert.) nicht geschwiegen haben „tam de dei conseruatoris sui dispositione quam de ipsa domus suae gloria."

[1] Achelis, *Das Symbol des Fisches* S. 12 f.

[2] Auch im Falle c Nr. 14, wo eine Taube rechts und links im Bilde auf Zweigen ruht, dient sie lediglich der dekorativen Einrahmung des Mittelstückes. Ähnliches gilt von m Nr. 2, wo eine solche (ohne Zweig) auf einer Säule sitzt, wie der Hahn in der Verleugnung Petri auf den Reliefs. Dagegen hat die Taube mit Blattstück im Schnabel über der Scene $g_2$ Nr. 8 (S. 53 Fig. 7) unverkennbar epigraphischen Charakter, als „bildliche Darstellung des Gedankens der einfachsten

die „von den Banden des Körpers gelöste Seele“[1] aufzufassen, dürfte freilich gerade von diesem Zusammenhange abführen. Und wenn z. B. Augustin, von dem Seufzen der Taube (= hl. Geist Rom. 8, 26) redend, in dieser (Taube Noah's) die rechten Glieder der Kirche vorgebildet sieht, die in Liebe und Sehnsucht nach dem, was Christi ist, seufzen und den Rückweg zur Arche mit dem Ölzweig (Frucht der Liebe) zu finden wissen, während der Rabe, der nicht wiederkehrt, die Häretiker und falschen Glieder der Kirche darstelle (tract. in Joh. VI 2 ff. 11 f. 17 ff., vgl. Ps. Cypr. ad Novatianum 2 f., wo mehrere Deutungen für die Taube), so ist das ein Beispiel von einer gewagten und weitgehenden allegorischen Auslegung, die dem naiven Sinn der altchristlichen Kunstdarstellungen sicherlich fremd war.

Wo die altkirchlichen Schriftsteller vielmehr auf die Taube (Noah's) zu sprechen kommen, geschieht es entweder mit Rücksicht auf ihre biblische Bedeutung als Abbild des hl. Geistes (bei der Jesustaufe)[2] oder auf die Einfalt ihres Charakters (ἀκέραιοι, im Anschluss an Matth. 10, 16).[3] Jene Bedeutung auf die Katakombendarstellungen auszudehnen liegt ferner,[4] diese könnte in gewissen Fällen wenigstens annehmbar erscheinen.[5]

---

und doch beredtesten christlichen Grabschrift: in pace“ (Hasenclever 192; wunderliche Deutungen s. *RE.* II 68).

[1] *BAC* 1887, p. 46. (*RQS* I 148.) Vgl. Roller I 151. 277 (: „l'esprit des élus“). 241. 215 (Grabplatte pl. XXXIII: Zwei Tauben um die Inschrift, nach Roller „les saints, entre lesquels est supposé résider Agathéméris“). 63 (Zwei Tauben über einer Vase: „symbole possible des âmes qui boivent aux sources de la vie religieuse“). Kraus, *Gesch.* 99; dagg. Hasenclever 191. 193. Schultze, *Christl. Kunstbl.* 1881, S. 36. *A.St.* 273. *A.* 208 A. 1.

[2] Vgl. darüber Orig. c. Cels. I 46. (Usener, *Religionsgesch. Untersuchungen* 1889, S. 40 ff. 62 ff.) Eus. h. e. VI 29 (Bischofswahl des Fabianus von Rom).

[3] Tert. de bapt. 8. scorp. 15. adv. Val. 2. de monog. 8 (Vorbild der Einehe). Cypr. de cath. eccl. unit. 9: „Idcirco et in columba uenit Spiritus sanctus: simplex animal et laetum est, non felle amarum, non morsibus saeuum, non unguium laceratione uiolentum, hospitia humana diligere, unius domus consortium nosse, cum generant simul filios edere, cum commeant uolatibus inuicem cohaerere, communi conuersatione uitam suam degere, oris osculo concordiam pacis agnoscere, legem circa omnia unanimitatis implere. haec est in ecclesia noscenda simplicitas, haec caritas obtinenda, ut columbas dilectio fraternitatis imitetur, ut mansuetudo et lenitas agnis et ouibus aequetur.“ Die Zahmheit und Unschädlichkeit auch der letzteren Tiere (vgl. αἶγες ἢ πρόβατα Justin. dial. 4 p. 222 A) ist gewiss Mitveranlasserin ihrer Beliebtheit auf den altchristlichen Monumenten gewesen.

[4] „Der Ausdruck ‚spiritus sanctus‘ findet sich in Inschriften auch bei den hingeschiedenen Seelen der Gerechten gebraucht“ (Hasenclever 192 f. *RE.* II 774; vgl. πνεύμασι Hebr. 12, 23), aber ebenso anima (ψυχή).

[5] Beispiele der Bezeichnung Verstorbener als palumba (palumbus) sine fel nach de Rossi s. bei Hasenclever 193 A. 2.

Im engeren Zusammenhange mit der Noahgeschichte betrachtet,[1] stellt sich die Taube dar als „die Umsetzung der epigraphischen Formel EN EIPHNH, IN PACE in ein Bild.“[2] Vielleicht will auch noch beachtet sein, dass sie in einzelnen Fällen (wie der Pfau)[3] als Haus- oder Lieblingstier der Verstorbenen gegolten hat; „in der antiken Kunst ist die Taube der Vogel der Liebesgöttin und findet sich häufig auf Grabsteinen von Ehegatten.“[4]

### c. Abraham's Opfer.

(Fig. 4.)

Drei Momente findet die moderne katholische Auslegung in dieser Darstellung[5] abgebildet: das Opfer Abraham's „ist in erster Linie Typus des Kreuzesopfers Jesu Christi . . .; es ist Typus des unblutigen eucharistischen Opfers . . .; es ist endlich Typus der Auferstehung — zur ewigen Seligkeit“ (Wilpert *RQS.* I 160; vgl. Heuser *RE.* I 4 f., der das dritte Moment — cf. Hebr. 11, 19 — in unmittelbarem Anschluss an das erste bringt); dabei soll „eine gewisse Einheit“ darin liegen, dass in dem ersteren Falle „die notwendige Voraussetzung für die Rettung des Menschen“ gegeben sei, im zweiten Falle aber werde (durch das eucharistische Opfer) „dem Menschen die Speise gereicht, welche das Unterpfand seiner Rettung, seiner Seligkeit ist“.

---

[1] Vgl. Tert. de bapt. 8 (— „columba sancti spiritus . . pacem dei adferens“ —). Hippolyt(?) in der Epiphanienpredigt (ed. de Lag. p. 40 f.) findet durch sie „die Menschenliebe Gottes“ angedeutet. Nach jüdischer Auffassung ist die Noahtaube „Symbol für Israels Beruf, den Gottesglauben, den Frieden und die Versöhnung der Menschheit zu bringen“ (Hamburger a. a. O. I 978 A. 1). Ihre guten Botendienste werden Apoc. Bar. 77, 23 hervorgehoben.

[2] Sch., *A.* 264. (*RE.* II 820. Kraus, *Gesch.* 99.) Lediglich darin liegt eine sepulkrale Beziehung begründet. Denn allerdings wird die Formel vom Frieden im Tode verstanden werden müssen (vgl. Sap. Sal. 3, 3. Tert. de exh. cast. 1. de an. 51. *RE.* II 37—9. Roller I 201; Cypr. ep. XVIII 1. XXII 2. XXIII—XXVII dagegen von dem für die Gefallenen vor ihrem Tode durch Fürsprache der Märtyrer wiederhergestellten Einvernehmen mit der Kirche).

[3] Für den eine symbolische Bedeutung (Münter I 91 f. *RE.* II 615—7) nicht nachweisbar ist; er dient lediglich Dekorationszwecken (Hasenclever 194 f. Kaufmann in der *Revue des études juives* XIII 1886, p. 51 f. Vgl. Kraus, *Gesch.* 111 f.).

[4] Hasenclever 193. Eine Häufung der verschiedensten Deutungen liefern z. B. Münter a. a. O. I 105—9. Garrucci zu Macarius l. c. 126 A. 2. *RE.* II 820 f (960 f.)

[5] Über ihre Beliebtheit im 4. Jahrhundert vgl. (die Väterstellen bei) Bayet l. c 21 f. A. 2. 22 A. 1. Wilpert, *RQS* I 130 A. 1. — Zum Bilde Nr. 6 (s. o. S. 46) vgl. Wilpert, *Fractio panis* S. 3 f. Taf. X.

Um von dieser „Einheit" gleich abzusehen, so wird man bestenfalls die erstgenannte Deutung als zulässig für die Kunstdarstellungen bezeichnen können; denn es wurde in der That innerhalb der alten Kirche in Isaak ein Vorbild Christi[1] und in der Handlung ein Typus des Kreuzesopfers[2] gesehen, jenes vielfach mit der Begründung, dass Isaak wie Jesus sein Holz selber getragen habe.[3] Eine Verhärtung des Opferbegriffs aber, speciell zu dem Gedanken einer priesterlichen Wiederholung des Opfers Christi, tritt in dieser Periode erst noch schüchtern hervor[4] und jedenfalls ohne Bezugnahme auf die vorliegende Geschichte, deren Deutung auf das „eucharistische Opfer" sonach stark in Frage gestellt wird. Ebenso reicht das Vorkommen des Bildes in einer der „Sakramentskapellen" (c Nr. 12) nicht aus, ihm eine solche Deutung beizumessen, wie nach DE ROSSI's Vorgange viele gethan haben.[5] Die dritte der angegebenen Erklärungen kommt für eine ernsthafte Auslegung darum in Wegfall, weil sie lediglich aus dem äusserlichen Umstande der Erhaltung Isaak's[6] erhoben wird und in der durch die Gemälde bezeichneten Situation überhaupt nicht enthalten ist. Auch der Hinweis auf Hebr. 11, 19 vermag diese Erklärung nicht zu stützen; die Worte *ἐν παραβολῇ ἐκομίσατο* halten sich der wahrscheinlichsten Auslegung zufolge rein im Rahmen der Abrahamsgeschichte (*ἐν π.* = im Dahingeben), und auf die Auferstehung ist mit keinem anderen Worte Bezug genommen, als weil der Glaube an die Macht Gottes zu ihrer Bewirkung (vorher, d. h. völlig unabhängig von dem erlebten Ausgang) bei A. vorhanden war.

Den Glauben des Patriarchen hervorzuheben, der seit Anbeginn als der eigentliche Glaubensheld galt, lassen sich die altkirchlichen Schriftsteller überhaupt angelegen sein, und zwar bildet gerade die Opferung

---

1 (Hebr. 11, 19? Barn. ep. 7.) Iren. adv. haer. IV 5, 4 f. Clem. Al. strom. I 5 p. 334. Cypr. de bono pat. 10. Ambr. de Abr. I 8 (ed. Paris. 1686, I 305). Hieron. l. hebr. qu. in Gen. (24, 62 f.)

2 Iren. adv. haer. IV 5, 4. Ambr. de fide res. 5.

3 Tert. adv. Marc. III 18: adv. Iud. 10. Clem. Al. paed. I 5 p. 111. Ps. Cypr. de mont. Sina et Sion 3. Ambr. de Abr. l. c. p. 306. Aug. tract. in Joh. IX 12. de civ. dei XVI 32. Vgl. *RE.* I 4 f. WILPERT a. a. O. 149 f. LE BLANT, *Les sarc. chr. de la Gaule* p. 101 A. 4. — Auch der Strauch galt als Symbol des Kreuzes (LE BLANT l. c. A. 5 cf. 6. WILPERT 151 A. 1).

4 LOOFS a. a. O. [2] 121 f.

5 DE ROSSI, *R.S.* II 342 f. WILPERT a. a. O. 151 f. *Fractio panis* 72. Vgl. ROLLER I 126.

6 LE BLANT l. c. A. 3. Nach SCHULTZE „symbolisirt das Bild die aus dem Tode herausreissende Macht Gottes im Sinne von Psalm. 49, 16" (*A.St.* 94). Vgl. KAUFMANN l. c. 47 f.

„die hervorstechendste Glaubensthat".[1] Wie der jüdischen Tradition als Typus eines Gerechten und Träger der Offenbarung,[2] sowie als Vater Israels,[3] so gilt er der christlichen als Vater der Gläubigen.[4] „In Abraham enim praedidicerat et assuetus fuerat homo sequi uerbum dei."[5] Er ist Freund Gottes[6] in eminentem Sinne. An seinen Namen und den seiner beiden nächsten Nachkommen knüpft sich, schon in der Bibel, mit Vorliebe das Bewusstsein von dem heilsgeschichtlichen Berufe des Gottesvolkes, in ihrer Gemeinschaft begiebt sich die Teilnahme am himmlischen Mahle für die wahren Reichsangehörigen (Matth. 8, 11); in seinen Schoss gelangen die Gerechten nach ihrem Abscheiden (Luc. 16, 22. 24. cf. IV Macc. 13, 16). Übrigens wurden auch dem Isaak wie Abraham, mit besonderer Rücksicht auf die Opferhandlung, bestimmte Vorzüge nachgerühmt (1 Clem. 31. Iren. IV 5, 4. Cypr. de bono pat. 10).

Näher liegt es also, mit Münter (a. a. O. 54) und Frantz[7] den Sinn der bildlichen Darstellungen der Opferung darin zu finden: „Die Kirche verehrte in Abraham die Kraft des Glaubens und in Isaak das Bild des geopferten Erlösers."

Welcher dieser beiden Gedanken in der Betrachtung der altchristlichen Beschauer vorwog, kann zweifelhaft erscheinen. Immerhin fügt sich der erstere besser der oben S. 162. 164. 165 ff. gegebenen Generaldeutung ein. Der Form der künstlerischen Wiedergabe der Scene ist

---

[1] Hebr. 11, (8 ff.) 17—19. 1 Clem. 10. cf. 31; zur Erprobung (Versuchung) des Glaubens: Gen. 22, 1. Sir. 44, 20. Tert. de orat. 8 (mit paränetischer Wendung zu Matth. 10, 37: Luc. 14, 27). de pat. 6. Commod. carm. ap. 622. Aug. de civ. dei XVI 32. cf. Cypr. de mort. 12. Commod. instr. II 32, 14. Ambr. de Abr. I 8. de fide res. 5.

[2] Vgl. Weber a. a. O. 255 ff. 286. 295 f. (342.) Hamburger a. a. O. I 36 f. Zur Opferung vgl. Weber 159. 243 f. 297. 309. 314 f. (Kaufmann l. c. 44. 48.)

[3] (Sir. 44, 19.) Matth. 3, 9. Luc. 3, 8. c. 16, 24. 27. 30. c. 19, 9. Joh. 8, 33. 37. 39. 53. 56. Joseph. antiq. XIV 10, 22. Eus. h. e. I, 4, 5. Ps. Clem. rec. I 32. hom. II 16.

[4] (Deut. 15, 6. Rom. 4, 2 f. 11. 17 f. Gal. 3, 6.) Jac. 2, 21. 1 Clem. 31, 2. Justin. dial. 119. Iren. adv. haer. IV 21, 1. 25, 1. Clem. Al. str. III 2 p. 513. Tert. de monog. 6. Vgl. Weber a. a. O. 257.

[5] Iren. adv. haer. IV 5, 4; cf. 21, 1: „in Abraham praefigurabatur fides nostra, et . . patriarcha nostrae fidei et uelut propheta fuit."

[6] 1 Clem. 10, 1. 17, 2. Clem. Al. paed. III 8. str. II 20 p. 484. (V 1 p. 648.) Tert. adv. Iud. 2. Cypr. ep. LVIII 5. Novat. de trin. 8; Wrede a. a. O. 69 A. 4. Deissmann, *Bibelstudien* 160 f. Le Blant, *Les Actes des Martyrs* p. 135.

[7] *Geschichte der christlichen Malerei* I (Freibg. 1887) 45. — Die Deutung vom Kreuzesopfer teilen z. B. Becker, *Coem.* 96. Le Blant l. c. 101. Roller I 139 f. II 66.

nichts zur Entscheidung hierüber zu entnehmen.[1] Die Vollständigkeit der zur Handlung gehörigen Faktoren sticht im ganzen vorteilhaft im Verhältnis zu anderen Scenen hervor und verleiht der Handlung ein lebhaftes und bewegliches Aussehen. Jedenfalls ist es verkehrt, die geringen Abweichungen, die auf Rechnung der künstlerischen Licenz zu schreiben sind, dahin zu beurteilen, dass der Künstler statt sklavischer Anlehnung „an die Worte der heiligen Schrift" das Bestreben zeige, „die verschiedenen vorbildlichen Bedeutungen und den reichen mystischen Sinn dieses Ereignisses zum Ausdruck zu bringen".[2] Dazu dürfen etwaige Abweichungen weder hier noch in anderen Fällen ausgebeutet werden.

## d. Mosesscenen.

(Fig. 5. 6.)

Sunt quibus in ignem apparuit uoce locutus.
. . . . . . . . . . . . . . . . . .
Inde deus illos eiecit duce Moyse,
Per quem dedit illis legem in monte Sina,
Ut nostra posteritas dominum cognosceret unum.
Commod. carm. apol. 119. 192—4.

Von den drei Scenen (Schuhentkleidung, Wasserspendung, Gesetzgebung) ist die mittlere bei weitem die häufigste. Sieht man sich nun nach literarischen Belegen zu ihrer Deutung um, so ist es auffällig, wie spärlich sich gerade für sie solche finden. Wo sie begegnen, erscheint sie in näherer Verbindung mit der Mannaspendung und einigen anderen Wunderthaten auf dem Wüstenzuge, meist mit dem Zwecke, die Machtführung Gottes ins Licht zu setzen.[3] Oder es wird in

---

[1] Auch nicht bei Nr. 16(?) (Armellini). Doch beweist aus späterer Zeit z. B. das Mosaikbild (des 7. Jahrh.) aus S. Apollinare in Classe bei Ravenna, welches daneben noch die Opferung Abel's und Melchisedek's enthält, wie das Gebet des Messkanon (Dobbert, *Rep. f. Kunstwiss.* 1890, S. 368 A. 10), das alleinige Vorwiegen der typischen Bedeutung.

[2] *RE.* I 3. Wilpert bezeichnet (a. a. O. 143 f.) auf Grund von Gal. 3, 16 das Opfer Isaaks als „figürliches Mysterium" und bestimmt (S. 150) in Anlehnung an Max. Taurin. etc.(!) den Sinn der Darstellung des näheren so: „Christus in seiner doppelten Natur, Gott und Mensch, wurde nach den Vätern in gleicher Weise durch Isaac wie durch den Widder vorgebildet; dieser wurde geopfert, jener blieb unversehrt, und auf dem Kreuze litt nur die menschliche Natur, die Gottheit hingegen blieb unberührt."(?) Der Strauch ist ihm Symbol des Kreuzes, die Dornen weisen auf die Krone des Heilandes (S. 151)!

[3] IV Esr. 1, 20. Just. dial. 131. Tert. de pat. 5. Ps. Clem. rec. I 35. Constit. ap. VI 3. 20. VIII 12. Aug. de civ. dei X 8. Salvian. de gub. dei I 9; Ficker, *Apostel* 56 A. 1. (Vgl. auch Dion. Alex. bei Eus. h. e. VII 21.)

Anlehnung an prophetische Stellen, welche das Ereignis berühren, ein Bezug auf die christliche Taufe angenommen,[1] den Tertullian de bapt. 9 im Anschluss an die Erwähnung des Quellwunders durch 1 Cor. 10, 4 hergestellt sieht. „Si enim petra Christus, sine dubio aqua in Christo baptismum uidemus benedici." Anders Paulus selbst, bei dem der Fels als Spender des geistlichen Tranks, des Abendmahlskelches, erschien, während der Taufvorgang (*εἰς τὸν Μωϋσῆν!*) v. 2 unter dem Bilde der Wolke und des Meeres vorgestellt wurde.[2] Vielleicht liegt es ebenso nahe, für die Erklärung des Sujets an andere biblische Stellen zu denken, wo das „lebendige Wasser" eine Rolle spielt.[3] Demgemäss sieht z. B. ROLLER mit Rücksicht auf Joh. 7, 38 und Marc. 16, 16 in der Darstellung eine Beschreibung der Funktion „du nouveau Moïse, de Jésus" (l. c. I 253. cf. II 110. 152. 371). Nach ihm versinnbildlichen die trinkenden Israeliten auf den Reliefs (s. o. 140. 49 A. 3) „la soif de l'âme pour les vérités éternelles, ou la joie de trouver les sources spirituelles après avoir traversé les déserts du paganisme, si plutôt ils n'exprimaient le rafraîchissement dans l'autre vie" (I 235. cf. 126. 129). Auch in anderer Beziehung hat man auf die typische Bedeutung des Moses verwiesen, nämlich wegen seiner ausgezeichneten Eigenschaften als Führer des Volkes[4] und Gesetzgeber. Doch reichen die beizubringenden Belege[5] nicht aus, das Recht einer derartigen typologischen Fassung mit Rücksicht auf den vorliegenden Gegenstand zu begründen. Die selbständige Bedeutung dieser Figur neben den übrigen im A. T. will durchaus in Rechnung gezogen sein.[6] Und wenn einige spätere

---

[1] Cyprian ep. LXIII 8 deutet Jes. 48, 21 dahin, dass die Juden, „si sitierint et Christum quaesierint, apud nos esse poturos, id est baptismi gratiam consecuturos" (desgl. Jes. 43, 18—21 von den Heiden): „quod in euangelio adimpletur, quando Christus qui est petra (1 Cor. 10, 4) finditur ictu lanceae in passione (Joh. 19, 34), qui et admonens quid per prophetam sit ante praedictum clamat et dicit: Joh. 7, 37 f." Ebenso Hieronymus (vgl. MÜNTER a. a. O. II 58; I 53 Väterstellen, wonach Christus = Fels). Auch Eusebius sieht in dem Quellwasser Jes. 35, 6 „den Strom der göttlichen Wiedergeburt des heilbringenden Bades" und sagt von dem nach Abschluss der Verfolgungszeit nunmehr neubelebten Gliedern: „sie haben ihre Fähigkeit zu gehen wieder erlangt, schreiten auf dem Wege zur Gotteserkenntnis gerade einher, eilen zu der Herde des allgütigen Hirten, welcher sie angehören" (h. e. X 4, 34).

[2] Vgl. SCHMIEDEL, *Hand-Comm.* [2] S. 147.

[3] Oben 190 A. 3.

[4] *RE.* II 431. BECKER a. a. O. 96. HASENCLEVER 215.

[5] Vgl. HAMBURGER a. a. O. I 771 ff. WEBER a. a. O. Act. ap. 7, 22. 35. 37. Arist. apol. 2 (a. a. O. S 5). Justin. dial. 1 p. 217 D. Clem. Alex. I 23. 26. Constantin. or. ad sanct. coet. 17.

[6] Vgl. 169 A. 4.

Darstellungen, insbesondere zwei Goldgläser, ausdrücklich Petrus an seiner Stelle in die Scene einsetzen, so sind diese Fälle keineswegs ausreichend, einen Allgemeinschluss auf die Bedeutung der Scene für sämtliche vorherliegende Beispiele zuzulassen.[1] Derartige Abweichungen sind nicht selten durch rein äusserliche Umstände veranlasst worden, und privaten Einfällen wurde in späterer Zeit ein weitgehender Spielraum gelassen (s. o. 206). Am allerwenigsten vermag aber eine sepulkrale Deutung der vorliegenden Scene zu befriedigen.[2]

Das singuläre Auftreten der Scene des Gesetzempfanges (S. 125) kann umgekehrt gegenüber der häufigeren Erwähnung der entsprechenden Eigenschaft des M. auffällig erscheinen. Vielleicht ist aber darauf zu verweisen, dass das Bewusstsein um die höhere Würde und Verpflichtungskraft des neuen von Christus gegebenen Gesetzes von Anbeginn vorhanden war.[3] Überhaupt wurde die Bedeutung des M. als Verfassers des Haupt- und Grundstockes der hl. Schriften geschätzt. Um das Alter ihrer Religion zu beweisen, argumentirten die christlichen Apologeten mit dem Alter dieses Autors,[4] dem Hebr. 11, 26 f. nachgerühmt wird: *τὸν γὰρ ἀόρατον ὡς ὁρῶν ἐκαρτέρησεν.*[5]

Die Scene der Schuhentkleidung am Dornbusche leitet nach dem biblischen Bericht die Selbstoffenbarung Gottes an Moses ein.[6] Zur eigenartigen Form der Darstellung hat, wie schon erwähnt wurde (S. 133), eine vorhandene artistische Tradition gewiss das ihrige beigetragen. Ob der sachlichen Auffassung der Scene noch eine specielle Deutung hinzuzufügen ist, muss zweifelhaft bleiben. Äusserungen späterer

---

[1] *RE.* II 431. Das Richtige s. bei (Sch., *A.St.* 171 f. Hasenclever 215 f.) Ficker a. a. O. 55 f. 57 Anm. 94 ff. Anm.

[2] Sch., *ASt.* 167. 17. Auch Liell a. a. O. 151 ist nicht beweiskräftig. Vgl. Becker, *Coem.* 115. Kaufmann l. c. 224, der hier zugleich „l'exemple le plus remarquable de la puissance de la prière" erblickt. „Dans les prières pour la pluie et dans celles qu'on appelle *hoschanot* la poésie synagogale mentionne aussi Moïse faisant sortir l'eau du rocher et parle de sa prière exaucée par Dieu." (Vgl. p. 250.)

[3] (Gal. 6, 2.) Joh. 1, 17 cf. 5, 46 f. (Barn. ep. 2, 6. Herm. sim. V 6, 3 cf. 5, 3 etc.) Tert. adv. Iud. 2. Commod. instr. I 25, 10 f. Nach Ps. Cypr. de mont. Sina et Sion 9 besteigt Moses den Berg, das Gesetz zu empfangen, Christus trägt auf den Berg sein Holz; das Kreuz sei das Gesetz der Christen.

[4] Vgl. die interessante Begründung des gemeinverständlichen Charakters seiner Schriften bei Orig. c. Cels. I 18.

[5] Vgl. Commod. carm. apol. 48 f. 193 f.

[6] Vgl. Act. 7, 30—4. 1 Clem. 17, 5 f. (oben S. 163 cf. 165 — zum Beweis der Demut des M.). Just. apol. 62. dial. 59 f. (Subjekt der Offenbarung gegenüber der jüdischen Auslegung: „unser Christus"). Iren. adv. haer. IV 5, 2. 10, 1; Lightfoot l. c. 64 zu 5 (*ἐπὶ τῆς βάτου*).

Schriftsteller dürfen hiefür nur mit Vorsicht übernommen werden.[1] Am ehesten empfiehlt es sich noch, der ursprünglichen biblischen wie einer verbreiteten heidnischen Auffassung entsprechend darin die Scheu vor dem Heiligen ausgedrückt zu sehen.[2]

## $e_1$. David mit der Schleuder.

Das völlig vereinzelte Auftreten des Sujets im Freskencyklus gegenüber dem späteren Vorkommen (s. o. 50 A. 2) ist auffallend. Die Stelle 1 Clem. (s. o. 163) bietet zur Erklärung nichts; ebenso wenig lassen sich nach späteren Zeugnissen Einzelheiten der Scene zum Gegenstande der Ausdeutung machen.[3] Der Umstand, dass im Coem. Domitilae in einer benachbarten Kammer die ebenfalls einzig vorhandene Freskendarstellung der nächstfolgenden Gruppe (Elias) und mehrere Heilungsscenen begegnen, könnte vielmehr darauf führen, eine Stelle der uns erhaltenen (christlichen) Pilatusakten, welche gerade diese angeführten biblischen Ereignisse vorführen, zur Deutung des Bildes heranzuziehen. Hier ruft Joseph von Arimathia auf die Drohung der Juden, ihn nicht ehrlich beerdigen zu wollen, nachdem sie ihn festgenommen,[4] aus: „Das ist die Rede des

---

[1] Nach Ambr. de Js. 4. Greg. Naz. or. 52 gälte es, alle Gedanken und Sorgen bei der Annäherung an die göttliche Gegenwart dahinten zu lassen (*DCA.* II 1457). Vgl. Le Blant (*sarc. chr. de Gaule* 111 A. 2): Abbildung des den Christen gegebenen Befehles „de dépouiller toute chose terrestre pour se vouer au service du Seigneur“, oder (p. 112 A. 1) sepulkrale Beziehung (*ὑπόδημα τῆς ψυχῆς* Greg. Nyss. or. hab. in fun. Mel. ep. Ant.)(?).

[2] Jambl. vita P. 23: *ἀνυπόδητος θῦε καὶ προσκύνει* (pythagoräisches Gebot). Philostr. vita Apollon. I 8. Vgl. Justin. apol. 62. (Orig. comm. in Matth. ed. Huëtius I 491 sq.) Eus. h. e. X 4, 39; Bingham, *Orig. eccl.* ed. Grischov. III 342 sq.

[3] Kraus, *R.S.* 290. *Gesch.* I 148 f. *RE.* I 345 f.

[4] Es sei hier die Vermutung gewagt, dass vielleicht in den Scenen der Gefangennahme (auf den Sarkophagen; in der Wandmalerei nur einmal, s. o. 140 A. 40), zumal da, wo eine solche auf demselben Monumente doppelt auftritt (Sarkophag des Junius Bassus; das eine Mal Gefangennahme Jesu? anders Ficker, *Apostel* 90 f.), eine Abbildung der Festnahme des Joseph von Arimathia zu erblicken ist. Die Zeit des Aufkommens der Bearbeitung der uns aufbewahrten Akten (vgl. Lipsius, *Die Pilatus-Acten kritisch untersucht* Kiel 1886, S. 28) würde dazu stimmen; da sie dazu bestimmt war, „die heidnischen Pilatusacten zu verdrängen“, ist sie gewiss den Christen jener Zeit, auch in Rom, bekannt gewesen. Übrigens scheint es mir nicht völlig sichergestellt, „dass auch die Grundschrift unsrer Pilatusakten erst um die Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sei“ (Lipsius 40). Berichte des Pilatus an den Kaiser, welche die Heilungen Jesu hervorhoben (a. a. O. 17, vgl. oben 179 A. 2), existirten, wenn auch noch nicht unter jenem Namen, allem Anscheine nach schon in früherer Zeit (vgl. des näheren unten sub l).

übermütigen Goliath, welcher (den) lebendigen Gott und den heiligen David schmähte" (c. 12, p. 252 cf. 366 ed. TISCH.). Dass die Figur des Goliath noch fehlt, trägt nichts aus. Auch in anderen Bildern vermisst man „eine reichere Handlung. Die Maler gleichen den Fabeldichtern, die nicht mehr erzählen als nöthig ist, die Moral der Fabel eindringlich zu machen. Ihr Hauptzweck bleibt der Hinweis auf das, was nicht zur Darstellung kommen soll".[1] Bei diesem Gegenstand hat gewiss das (christliche) Bewusstsein um die Einheit des Geschickes der Schwachen und Frommen mit der Führung des weisheitsreichen und starken Gottes eine Rolle gespielt.

### $e_2$. Himmelfahrt des Elias.

In den Pilatusakten (s. sub $e_1$) c. 14 verweist Nikodemus, vor dem Synedrium auf folgenden Bericht der Männer, die von Galilaea herabgekommen sind: „wir haben Jesus auf den Berg Mamilch mit seinen Jüngern (gehen) sehen, und er lehrte, was ihr von ihnen gehört habt, und wir sahen, dass er in den Himmel aufgehoben wurde. Und niemand fragte sie, in welcher Gestalt (*σχήματι*) er aufgehoben wurde." Folgt der Hinweis auf IV Reg. 2, 11—7 und die Aufforderung hinzuschicken, ob es mit Christus vielleicht ebenso sich zugetragen habe, wie von Elias vermutet wurde,[2] was dann gleichfalls erfolglos verläuft (l. c. 263 f.). Vgl. die kürzere Form der Nikodemusrede p. 319: .... „denn der Prophet Elias war ein Vorbild (*προτύπωσις*) von Jesus, auf dass ihr bei der Kunde von Jesu Auferstehung nicht ungläubig seid".

Es thut der selbständigen Bedeutung dieses erst seit dem 4. Jahrh. häufiger werdenden Bildes keinen Eintrag, wenn man darin einen Hinweis auf die Himmelfahrt von Christus erblickt. „Das Mittelalter (Beda, Rupertus) sieht übereinstimmend in der Auffahrt des Elias diejenige des Herrn vorgebildet."[3] Frühere Schriftsteller erinnerten sich

---

[1] HOTHO, *Geschichte der christlichen Malerei* (in den Lieferungen Stuttgart 1867. 1869. 1872) S. 38 in einem trefflichen Abschnitt über „die altchristliche Malerei in den römischen Katakomben".

[2] Über die jüdischen Ansichten vgl. HAMBURGER a. a. O. I 298 sub III. WEBER a. a. O. 224 cf. 337 f.

[3] KRAUS, *Geschichte* 147. *RE.* I 412 sub 3. Eine Ausdeutung im einzelnen derart, dass man in dem zurückgelassenen Pallium(?) „ein Symbol der Gewalt, welche Christus dem hl. Petrus übertrug", und demgemäss in Elias Christus, in Elisa die Apostel vorgebildet sieht, verträgt die Darstellung natürlich nicht (vgl. ROLLER II 211 f. HASENCLEVER 220 f.; zur Kleidung der Propheten s. Hebr. 11, 37. 1 Clem. 17, 1). Auch die *RE.* a. a. O. sub 1. 2 (vgl. S. 412 f. Elisaeus) angegebenen Deutungen kommen in Wegfall.

jener, wenn sie der Cirkusrennspiele gedachten, an denen teilzunehmen man sich gelegentlich wohl mit ausdrücklicher Berufung auf das Ereignis gestattete (Ps. Cypr. de spect. 3), während sich nach ihrem Geschmack diese Theilnahme verbot, da Elias gerade das Widerspiel des bekränzten heidnischen Wagenlenkers im Cirkus (Tert. de spect. 23) und der „geistige Wagenlenker" sei (Aug. de symb. II 2, mit Anspielung auf Eph. 6, 12). Diese Bezugnahme ist darum von Interesse, weil sie von anderer Seite bestätigt, dass sich die christliche Phantasie das Ereignis in einer der zeitgenössischen Anschauung durchaus entsprechenden Form vorstellte. Die Quadriga, auf welcher der Gottesmann zum Himmel fährt, erscheint nicht im biblischen Bericht (s. o. 133), wohl aber auf gleichzeitigen konstantinischen Münzen.[1] Nach Piper ist die Gruppe „augenscheinlich einer Vorstellung des Sonnenaufgangs nachgebildet, wie man sie öfter in antiken Bildwerken sieht: Helios erscheint auf einem mit 4 sich emporhebenden Pferden bespannten Wagen, unter denen die Personifikation des Ocean wahrgenommen wird."[2] Doch würde man zuweit gehen, wollte man mit Hasenclever darin den zureichenden Grund für das Aufkommen der Darstellung sehen (a. a. O. 220). Eine sepulkrale Bedeutung liesse sich, wenn man von der oben gegebenen Auslegung absieht, mit dem vorliegenden Gegenstande immerhin noch leichter verknüpfen als mit anderen dieser Reihe. „Être enlevé au ciel, sans avoir presque senti la mort, quel voeu naturel pour un moribond!"[3] Dabei ist, wie schon bemerkt wurde, zu beachten, dass Henoch, der als Beleg für Entrückungen ins Jenseits häufig neben Elias auftritt,[4] in den Kunstdarstellungen vermisst wird. Aber auch sonst begegnet Elias in der christlichen Literatur, z. B. als Muster für religiöse Standhaftigkeit.[5]

### f. Hiob (?) auf einem Erdhügel.

Origenes bezeugt die Verwendung des Buches Hiob zu Erbauungszwecken, auch im öffentlichen kirchlichen Gebrauch.[6] Hat man die Dar-

---

[1] Münter a. a. O. II 63. Roller II 212 A. 3. Schultze in *Zeitschr. f. Kirchengesch.* 1894, S. 508 f. Kraus, *Gesch.* 218.

[2] *Mythologie und Symbolik* I 75. Zur Figur des Flussgottes vgl. Le Blant, *sarc. d'Arles* p. XI A. 6.

[3] Roller II 212.

[4] Oben S. 198 A. 5. Zu Elias vgl. noch Tert. adv. Marc. V 12. Clem. Al. coh, 10, p. 74 f. Greg. Naz. or. XLIII in laudem Basilii, 74.

[5] Cypr. ep. LXVII 8. cf. Justin. apol. 46.

[6] Bosio p. 614.

stellung überhaupt auf Hiob zu deuten (vgl. oben 133), so wird für die Auslegung eher an das leuchtende Vorbild der religiösen Charaktereigenschaften des Mannes, insbesondere seiner Geduld,[1] als an sein Diktum über die Auferstehung (c. 19, 25f.) zu denken sein, welches freilich schon bei 1 Clem. c. 26 in freier Anlehnung an die LXX, aber erst später häufiger begegnet,[2] um dann in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, bei den Totenofficien recitirt und auf Grabsteine geschrieben zu werden.[3] In der That mag für spätere, nachkonstantinische Darstellungen (etwa schon den Sarkophag des Junius Bassus) eine sepulkrale Beziehung nicht völlig unangemessen erscheinen. Zu meinen, dass die Seltenheit der vorhandenen Darstellungen von der Unsicherheit des Wortlauts der Stelle (Diskrepanz des hebräischen und des LXXtextes) herrühre,[4] ist sicher verkehrt. Für die Anfangszeit namentlich war „die Erinnerung an seine Prüfungen ... von der Geschichte dieses Patriarchen unzertrennlich“.[5] Bereits Clemens Rom. hebt c. 17, 3 f. (s. o. 162 f.) seine lauteren Charaktereigenschaften nach Hiob 1, 1. 14, 4f. hervor. Und aus dem Leben Cyprians wird folgender interessante Zug berichtet: „ut si quem praedicatum dei laudatione legisset suaderet inquiri propter quae facta deo placuisset. Si Job, dei testimonio gloriosus, dictus est uerus dei cultor et cui in terris nemo compararetur, faciendum docebat ille quidquid Job ante fecisset, ut dum et nos paria facimus simile in nos dei testimonium prouocemus. Contemtis ille dispendiis rei familiaris in tantum exercitata uirtute profecit, ut nec pietatis temporalia damna sentiret. Non illum penuria, non dolor fregit, non uxoris suadela deflexit, non proprii corporis dira poena concussit. Permansit in suis sedibus fixa uirtus et altis radicibus fundata deuotio nullo diaboli tentantis impetu cessit, quominus deum suum fide grata etiam inter aduersa benediceret. Domus eius patuit cuicumque uenienti. Nulla uidua reuersa est sinu uacuo, nullus indigens

[1] Jac. 5, 11. Tert. de pat. 14. de fuga 2. Orig. de orat. 30. Cypr. de mort. 10. de pat. 18; vgl. Kraus, *Geschichte* 139 f.; über die jüdischen Ansichten s. Hamburger a. a. O. I 593. Weber 67 cf. 314.

[2] Erst Hieronymus hat den Versen durch dreifache Änderung im Kontexte eine Fassung gegeben, die unzweideutig auf die Auferstehung des Fleisches weist (Le Blant in der *Revue archéol.* 1860, p. 38. 43. cf. 39. 40 f.). Die Väter um 400 beziehen sich zur Verteidigung des Dogmas von der Auferstehung des Fleisches (p. 41 A. 5) nur vereinzelt auf die Autorität des Hiob (p. 42. 44). — Über die Stelle Hiob 1, 21 im jüdischen Begräbnisritual vgl. Kaufmann l. c. 234.

[3] Le Blant l. c. 37. 40. (Vgl. Liell a. a. O. 146.)

[4] Roller I 241.

[5] Roller II 64.

lumine non illo comite directus est, nullus debilis gressu non illo baiulo uectus est, nullus nudus auxilio de potentioris manu non illo tutore protectus est. Haec debent facere, dicebat, qui deo placere desiderant.“[1] Späterhin erzählt Chrysostomus, dass man aus allen Weltgegenden nach Arabien wallfahrte, um den Haufen (*κοπρία*), auf welchem Hiob sass, zu sehen (hom. ad pop. Antioch. V 1 ed. MONTF. II 59).

## $g_{1 \cdot 2}$. h. Die drei Jünglinge, Daniel.[2]

(Fig. 7. 8 cf. 1.)

Das Recht der gemeinschaftlichen Behandlung dieser Sujets erhellt aus ihrer häufigen Doppelbezeugung in der christlichen Literatur (s. o. 171)[3] zufolge ihres nachbarlichen Auftretens in den biblischen Berichten und ihrer verwandten Bedeutung. Mit ihnen wird die Reihe der älteren Heilszeugen bereits verlassen und eine Geschichte und Periode voll innerweltlicher Gegensätze für den Gottesgläubigen betreten, deren Reminiscenzen die bedrängte Gegenwart der Christen wieder aufleben liess. So kommt es, dass in den meisten der angeführten Fälle die Personen als Vorbilder der Standhaftigkeit im Ausharren unter Bedrängnissen und Verfolgungen, nicht selten geradezu des Martyriums erscheinen, oder dass die Macht Gottes zur Rettung in schweren Gefahren durch ihre Erlebnisse ins Licht gesetzt oder auf ihre musterhafte Gebetsübung, oft unter wörtlicher Anführung der Gebete, verwiesen wird. In diesen Bedeutungen treten beide Gruppen auch für sich auf,[4] und nur in ver-

---

[1] Pontius vit. Cypr. 3 ed. RUINART l. c. 253 sq.

[2] Zu den Bildern $g_2$ Nr. 9 (S. 52 f.); h Nr. 11 (S. 55) vgl. WILPERT, *Fractio panis* S. 21 (Taf. II); 2 f. Taf. (XII.) IX (im Hintergrunde Gebäude, vgl. S. 79 sub IV).

[3] (Hebr. 11, 33 f.) 1 Clem. 45, 6 f. (s. o. 164 f.; dazu WREDE a. a. O. 69 A. 3). III Macc. 6, 6 f. Tert. scorp. 8. de idol. 15. (de orat. 29.) Cypr. ep. LVIII 5. LXI 2. LXVII 8. de laps. 31. de dom. or. 34. (de eccl. cath. un. 14.) Orig. exh. ad mart. 33. de orat. 16. Constantin or. ad sanct. coet. 17. Aphraates hom. (ed. BERT *TU.* III) IV 3 f., S. 59 (mit merkwürdiger Paraphrase). XXI S. 343 f. Greg. Naz. or. XXIV 10. Constit. ap. V 7, 8. VII 37. Aug. ep. CXI Victoriano, 4. de civ. dei I 14. Vgl. Vita Symeonis Styl. 9 (nach LIELL a. a. O. 146 A. 11. 147 A. 2).

[4] **g:** Justin. apol. 46. Iren. V 5, 2. Hippol. comm. in Dan. (Fragmente ed. PITRA, *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata* II 1884. DE LAGARDE, *Hippolyti Rom. quae feruntur omnia Graece rec.*; es ist „weitaus der gelesenste von allen Commentaren Hippolyt's“. Nachdem ihn H. ACHELIS in einer Pariser Hs. vollständig wiederentdeckt hat, steht seine Veröffentlichung nunmehr in naher Aussicht) zu 1, 8. 19. c. 3, 1. 7. 16. 19. 24 (*προσευχὴ Ἀζαρίου*). 88 (bezw. 65 des

einzelten Fällen dienen die Schicksale der Glaubenshelden, in Gemeinschaft mit denen des Propheten Jonas zum Belege für die Auferstehung des Fleisches.[1] Man wird diese Deutung daher auch nur mit Vorsicht auf die bildlichen Darstellungen anwenden und in der Hauptsache sich damit begnügen müssen, in den drei Jünglingen „ein Bild der Standhaftigkeit in den Verfolgungen und der göttlichen Hülfe", in Daniel „ein Vorbild des Christen in den Zeiten der Verfolgung" zu sehen, „wo es sich buchstäblich um Erlösung aus dem ‚Rachen des Löwen' (2 Timoth. 4, 17) handelte".[2] Wir lesen bei Eusebius in seinem Berichte über die Martyrien in Palästina und Tyrus, dass er selbst bei solchen Vorfällen zugegen gewesen und gesehen habe, wie die „heiligen Kämpfer nackt dastanden" u. s. w. und wie „ein Jüngling von nicht ganz zwanzig Jahren dastand und die Hände in Kreuzesgestalt entfaltete und in unerschrockenem und furchtlosem Sinn den Gebeten an die Gottheit ganz ruhig hingegeben war (*τεταμένον*), sich auch überhaupt nicht von seinem Standorte entfernte oder wegwendete, während Bären und Panther Wut und Tod schnaubend fast sein Fleisch berührten, allein durch eine unbegreifliche göttliche und geheime Kraft wurde ihr Rachen beinahe gesperrt, und sie liefen wiederum nach hinten zurück."[3] Vergangenes wiederholte sich also mit einer Übereinstimmung der Einzelzüge, welche

---

Gebets A.). 92 (al. 25). 95 (al. 28). Tert. de res. carn. 58. de orat. 15. Novat. de trin. 8 (s. o. 167). Epiph. ancor. 23. Aug. ep. CV Donatistis, 7. CXI 8. Hymnus III puerorum in der römischen (*RE.* II 79) und mozarabischen Liturgie (Concil. Toletan. a. 633, can. 14 ed. Bruns, *Canones apostolorum et conciliorum* I 228; vgl. Duchesne l. c. 186 f.). Zeno Veron. tract. LXIX—LXXVII. Mart. S. Romanis (ed. Ruin. l. c. 393). Acta ss. mart. Fruct. etc. 4 (l. c. 266). Greg. M. dial. III 19. — **h:** Daniel, auch bei den Juden hochgeschätzt (Hamburger a. a. O. I 224), neben Noah und Hiob nach Ez. 14, 14 s. o. 207 A. 3; Hippol. comm. in Dan. (in der neuen Ausgabe). Tert. de orat. 25. Cypr. de dom. or. 21. de op. et eleem. 11 (Versorgung Daniel's in der Grube). Aug. de symb. II 2 (D. als würdiges Schauspiel für die Christen statt der Tierkämpfer im Amphitheater).

[1] So Iren. l. c. Tert. de res. 58. Hipp. l. c. zu 3, 88. Constit. ap. V 7.

[2] Becker, *Coem.* 116. Vgl. Münter a. a. O. II 69. 71. Kellner in *Tüb. Theol. Quartalschr.* 1876, S. 247—51 (nach Tertullian). Hasenclever 214. *BAC* 1884 f., p. 89 ff. *RE.* I 344 sub 2. II 79 sub 2. „Die *στόματα τῶν λεόντων* hatten ihre Parallele in den sepulkral gedeuteten (?) Psalmworten 7, 3" (Sch., *A.* 182 A. 3).

[3] Eus. h. e. VIII 7, 2. 4 (Bayet l. c.). Das erklärt zugleich, warum man Daniel nackt (s. o. 129 f.) und in Gebetsstellung (s. o. 134) abbildete, trotzdem beides nicht direkt in der biblischen Vorlage begründet liegt. Auch Constantin, der Daniel eine Statue aufrichtete (Vita Const. III 49), berichtet in seiner Rede an die Versammlung der Heiligen (a. a. O. 17), dass das Gebet Daniel's die Tiere gezähmt habe; vgl. Aphr. hom. IV a. a. O. und Greg. Naz. l. c.: *χειρῶν ἐκτάσει τοὺς θῆρας νικήσαντα.*

das Gemeingefühl mit den Thaten der Vorzeit zu einer besonderen Lebhaftigkeit steigern musste. „Le *divus Caesar* avait eu des prédecesseurs en Orient.“ [1] Die drei Jünglinge wurden noch lange als Typus der christlichen Märtyrer angesehen.[2] Es gab zu ihren Ehren einen Tempel in Alexandrien; [3] in Ketesiphon (Mesopotamien) wurden ihre Leiber verehrt.[4] Auch in den staatlichen Verfolgungen, welche sich in den arianischen und donatistischen Kämpfen innerhalb der Christenheit erhoben, tauchten die alten Vorbilder auf. Der Eunuch Eusebius nahm Anlass, in dem Verhör des Bischofs Liberius von Rom vor dem Kaiser Constantius jenem auf eine gegebene Anspielung zu erwidern: „Du machst unsern Kaiser zum Nabuchodonosor.“ [5]

Zum Auftreten des Engels im Feuerofen (v. 92, „Sohn Gottes“ v. 25, s. o. 55. 134; später mit Engelsflügeln dargestellt, s. ROLLER II 71 A. 1) vgl. Iren. adv. haer. IV 20, 11. Hipp. l. c. Tert. adv. Marc. IV 21. Hieron. in Dan. 3, 92. Röm. Liturgie l. c. etc.; eine weitere Bedeutung (*RE.* II 79 sub 4) ist der Figur nicht beizumessen. Über die Taube im Bilde $g_2$ Nr. 8 s. o. 208 f. A. 2, zur Öffnung (Schliessung) des Mundes vgl. KAUFMANN l. c. 236. Eine sepulkrale Deutung des Danielsujets aus nebensächlichen Umständen zu erheben, [6] geht nicht an. In der Hauptsache besteht die Erklärung zu Recht: „Talia a primordis . . . exempla debitricem martyrii fidem ostendunt.“ [7]

## i. Jonaswunder.

(Fig. 9—11.)

Der antichristliche Polemiker Celsus (bei Orig. VII 53) schlägt den Christen vor, „sich für jemand anders zu interessiren unter denen, die

[1] ROLLER I 163. (65. 70. II 372. KRAUS, *Geschichte* 141 f.) Vgl. Hieron. in Dan. 3, 18.

[2] *RE.* II 79 sub 3. (Der jüdischen Tradition galten sie als „vollkommene Gerechte“ WEBER a. a. O. 279.)

[3] LE BLANT, *sarc. de la Gaule* p. 33 A. 3. Nach Origenes (in Matth. I 371 ed. HUËT.) und Hieronymus waren sie Eunuchen; vgl. die Kleidung zweier Eunuchen im Terenzmanuskript des Vatikan (p. 120 f.).

[4] Mitteilung eines Reiseberichts dreier Mönche aus einer Vita des hl. Makarius (Cod. Vat. 824) von BATIFFOL in *RQS* 1890, S. 73.

[5] Theodoret h. e. II 13. Vgl. oben Aug. l. c. (Donatistenkämpfe).

[6] GARRUCCI II 23 („il monte“ = „il Calvario“? im Falle Nr. 27). ROLLER II 70 (Grube und Befreiung daraus). LE BLANT, *Inscriptions de la Gaule* II 165 (Daniel c. 12, 2 Ankündiger der Auferstehung). *RE.* I 345 sub 4 (kreuzförmige Ausbreitung der Arme). FRANTZ a. a. O. 47.

[7] Tert. scorp. 8.

eines braven Todes gestorben sind und zur Vergöttlichung durch einen Mythus passten," und fährt dann, nachdem er mehrere heidnische Heroen, u. a. Orpheus, vorgeschlagen hat, fort: „nun aber könnt ihr zwar in die (Schriften) jener (Sibylle) vieles Gottlose willkürlich eintragen, ihr macht aber den, welcher (das) verrufenste Leben mit dem schmählichsten Tode beschloss, zu einem Gott. Um wie viel geeigneter als er wäre für euch da Jonas gewesen im Bauche eines Seetiers (*κήτους*) oder Daniel, der aus (der Mitte) der Tiere (befreit wurde), oder solche, die noch Wunderbareres als diese (erlebten)!"

Es ist nicht notwendig, anzunehmen, dass Celsus durch eigene Anschauung der Kunstdarstellungen zu diesem Vorschlag gekommen wäre.[1] Die Geschichte des Jonas wurde, wie die Danielgeschichte, in alttestamentlichen Büchern dargeboten, die eine Fülle interessanten Stoffes auf verhältnismässig geringem Raume enthielten. Dem Polemiker mochte sie sich als mythische Darstellung schon darum besonders empfehlen, weil sie unverkennbare Reminiscenzen an den antiken Andromedamythus lieferte (s. o. 61), der seinem Geschmacke zugesagt hätte. Auch „die christlichen Künstler konnten in der Ausführung ihrer Bilder leicht an antike Darstellungen anknüpfen".[2] Doch ist zu bestreiten,[3] dass die Geschichte der Analogie mit heidnischen Traditionen (Herkules) ihre Celebrität verdankte.

Sie begegnet gar nicht so selten in der altkirchlichen Literatur als man gemeint hat.[4] Nicht bloss im Munde Jesu erscheint die (Buss-) Predigt des Jonas (Marc. 8, 11 f. Matth. 16, 1. 4. c. 12, 39. 41. Luc. 11, 29 f.), auch bei Clemens (s. o. 161) wird ihre Wirkung auf die Niniviten betont, der nach Justin. dial. 107 f. leider in der Gegenwart keine solche auf die Juden entspricht. Justin knüpft hier an den besonderen Sinn der Stelle Matth. 12, 40 an, wonach das „Zeichen des Jonas" in seinem dreitägigen Aufenthalt im Bauche des Seetiers gesehen wird, und sieht die Verschuldung der Juden dadurch gesteigert, dass sie, selbst nachdem Christus auferstanden, keine Umkehr gezeigt hätten. Auch andere

[1] BAYET l. c. 16 A. 2. In späterer Zeit allerdings wurden die Gemälde von den Heiden verspottet (Aug. hom. VI de Jona, vgl. FARRAR l. c. 34 ff. sub 2).

[2] HASENCLEVER 212, der auf verschiedene Vorlagen hinweist (212 f.) Über die Form des Seeuntiers s. o. 61 f. *RE.* II 68. 70 sub 2. SCH., *ASt.* 83 A. 1. Auch der Turm im Bilde Nr. 34 *β* (S. 62) will nicht anders beurteilt sein als aus unbefangener Anlehnung an die gleichzeitige Art der profanen Wanddekoration entstanden; ein tieferer Sinn (GARRUCCI II p. 12: cf. Past. Herm.; ROLLER I 126: das obere Jerusalem; SCH., *ASt.* 75) ist ihm schwerlich beizulegen.

[3] PIPER a. a. O. I 131 f. Vgl. SCH., *ASt.* 76 f.

[4] BECKER, *Coem.* 115.

Schriftsteller finden diesen bedeutungsvollen Hinweis in der Person des Propheten gegeben.[1] Doch schlägt die ursprüngliche Bedeutung des Jonaszeichens überall durch, weil man, wie der selten vollständige Cyklus der Darstellungen an diesem Sujet beweist, in der Regel den ganzen Verlauf der Erzählung vor Augen hatte. Irenaeus (adv. haer. III 20, 1) z. B. sieht darin die Grossmut Gottes beim Sündenfall und seinen in der Zukunft verwirklichten Heilsratschluss abgebildet, „der vom Worte vollbracht wurde durch das Zeichen des Jonas für die, welche dieselbe Meinung vom Herrn wie Jonas hatten und bekannten: ‚Ich bin ein Knecht des Herrn und verehre den Herrn (und) Gott des Himmels, welcher das Meer gemacht hat und das Trockene' (Jon. 1, 9), damit der Mensch, unverhofft von Gott das Heil erlangend, von den Toten auferstehe und Gott verherrliche und das von Jona geweissagte Wort spreche: ‚Ich habe zum Herrn meinem Gott in meiner Trübsal gerufen und er erhörte mich vom Bauche der Unterwelt' (2, 3), und immer verharre in der Lobpreisung Gottes und in unaufhörlicher Danksagung für das Heil, welches er von ihm erlangt hat" u. s. w.

Es ist aus dem bezeichneten Grunde verkehrt, zu meinen, eine Beziehung auf Matth. 12, 40, die höchstens mit zweien der Darstellungen verbunden werden könnte, genüge zur Erklärung des Vollsinns der Handlung,[2] und diese Beziehung (von der Auferstehung Christi) weiter dahin zu verallgemeinern, dass „bei dem Verschlungenwerden vom Fische an den Tod, bei dem Vorgange, wie Jonas wieder an das Land geworfen wird, an die [allgemeine] Auferstehung, und bei dem Ruhen unter der wunderbar aufgewachsenen Kürbisstaude an die selige Ruhe der Ewigkeit zu denken" sei,[3] so nahe liegend dies auch nach anderen patristischen Stellen (s. o. 221 A. 1) erscheinen könnte. Auch die Wassertiefe hat keine sicher nachweisbare „sepulkral-symbolische" Bedeutung.[4] Es wird aber mit der gleichen Willkür der Beschränkung auf eins der Sujets verfahren, wenn man den ruhenden Jonas zum Ausgangspunkt für die Wahl der hierher gehörigen Darstellungen macht, wobei Nr. 4

---

[1] Ps. epist. III ad Cor. (*Theol. Lit.-Zeitg.* 1892, Sp. 9 cf. 587.) Tert. de pud. 10. Aug. de symb. IV 6. de civ. dei XVIII 30, 2. cf. I 14 (Verweis auf Arion von Methymnä) etc.

[2] de Rossi, *R.S.* II 327. *DCA* II 1459 sub 14. Becker a. a. O. 96. Roller I 126. 150. II 152; s. dagg. (und gegen andere Auslegungen) Sch., *A.St.* 76 f.

[3] Becker a. a. O. 115. Roller I 99 f. 150 f. (durch die Etymologie des Namens Jona = Taube?). 242 f. 253. (II 371.) Beide Beziehungen vertreten auch Frantz a. a. O. 46. Heuser, *RE.* II 69.

[4] Vgl. Sch., *ASt.* 49 f.

ganz ausser Acht bleibt.[1] Dass eine Untergruppe früher als die andere aufgekommen sei, lässt sich nicht beweisen. Gewiss verknüpfte sich auch für die christliche Auffassung mit dem Gedanken an den Tod die Vorstellung des Schlafes,[2] aber nichts weist sonst im Bereiche der künstlerischen Darstellung auf diese Verknüpfung, und es muss fraglich bleiben, ob sie in der Anschauung des Jonasbildes vollzogen wurde.

Man wird vielmehr dabei bleiben müssen, in Jonas den durch Wort und That wirksamen Bussprediger zu sehen, der durch seine wunderbare Rettung ein Beispiel der göttlichen Macht und Fürsorge für die Frommen neben anderen gewesen ist,[3] und dessen gläubiges Gebet als Muster galt.[4] Eine sepulkrale Beziehung soll dabei nicht völlig ausgeschlossen sein, aber sie steht nicht im Vordergrunde und ist jedenfalls nicht das Ursprüngliche. Wie gern man die Geschicke dieses Propheten zur Vorlage für eine lebhaft ausmalende Behandlung wählte, und wie fruchtbar diese in dem oben bezeichneten Sinne sein konnte, zeigt ausser dem *Carmen de Jona propheta*[5] u. a. Ephraem Syrus in einer Rede.[6]

## Schiff.

Das Schiff im Jonasbilde verträgt eine Einzelausdeutung so wenig wie die Arche Noah's (s. o. 204 ff). Auch als Gegenstand der Auswahl des Clemens Alex. für christliche Ringdarstellungen (s. o. 208) hat das Schiff keinen tieferen Sinn als höchstens den in der gleichzeitigen profanen Anschauung gegebenen. Philostrat. vita Apoll. I 24 berichtet von Leuten (aus Eretria) in der Umgegend von Babylon, dass sie „*ναῦς ἐγκεχαραγμένας τοῖς τάφοις*“ abbildeten, „*ὡς ἕκαστος ἐν Εὐβοίᾳ ἔζη*

---

[1] Sch., *ASt.* 83 (s. o. 129; 125 A. 1). *A.* 171.

[2] *RE.* I 310 f. Sch., *A.St.* 79 f.; „in der ausserbiblischen altchristlichen Literatur“ zu vergl. Athenag. suppl. 12. Clem. Al. strom. IV 22 p. 628. Tert. de an. 42. Min. Fel. Oct. 37. Hieron. ep. LXXV 1. (Inschrift s. o. 85 sub 5.)

[3] Vgl. unter den Stellen S. 220 A. 3 z. B. III Macc. 6, 8. (Hamburger a. a. O. I 600.)

[4] Iren. l. c. Tert. de orat. 17. Const. apost. VII 37.

[5] Ed. Oehler, *Tertulliani opera* II 769—71. Hartel, *Cypriani opera* III 297—301. Vgl. Manitius a. a. O. 53 f.; Brockhaus nimmt es wunder (a. a. O. 245), „dass Prudentius, der Kenner und Besucher der Katakomben, in seiner Benutzung der Jonasgeschichte (Cath. 7, 100—175) nicht die allgemein anerkannte(?) typische Bedeutung derselben hervorhebt, sondern einem andern, ihr ferner liegenden(?) Moment den Schwerpunkt verleiht, nämlich der Besänftigung Gottes durch die Busse der Niniviten.“

[6] Ed. Rom. II 1740, p. 359 sqq. Comm. in Jon. proph. ed. Lamy II 1886, p. 232 ff. cf. 229.

πορθμεύων ἢ πορφυρεύων ἢ θαλάττων ἢ καὶ ἁλουργὸν πράττων" κτλ. Zur Kennzeichnung des Berufes (des Verstorbenen) finden sich Schiffe auch sonst an heidnischen Gräbern.[1] Ein direkter Hinweis auf das bei den Alten beliebte Bild der Schiffahrt als einer Fahrt durch's Leben[2] liegt auf diesen Monumenten nicht vor; „wenn dies Bild einmal von Schriftstellern gebraucht wird . . ., so ist damit noch nicht gesagt, dass es auch einer volkstümlichen Kunstthätigkeit bekannt gewesen sei."[3] Ebenso führt bei den entsprechenden Fällen der christlichen Grabsteine (z. B. Sch., *A.* 264 Fig. 80) nichts über die nächstliegende Beziehung auf das Gewerbe des Verstorbenen oder auf seinen Namen (phonetisches Zeichen!) hinaus.[4] Den Gedanken an die Fahrt auf den stürmischen Wogen des Lebens bis in den Hafen der seligen Ewigkeit haben christliche Schriftsteller zwar übernommen und durch die Gleichsetzung des Schiffes mit dem Begriff der Kirche näher bestimmt,[5] aber durch solche Zeugnisse wird das unbedingte Recht seiner Anwendung auf die konkreten Fälle der Kunstdarstellungen nicht erwiesen,[6] geschweige denn dass es erlaubt wäre, an diesen selbst Ausdeutungen einzelner Bestandteile vorzunehmen, welche in der Richtung jener Gesamtvorstellung laufen.[7] Auch Hippolyt's interessante Ausführung an der

---

[1] Hasenclever 51 A. 6. „Das Absterben einer Person ausser ihrem Vaterlande wurde auf ihrem Grabmale durch ein Stück von einem Schiffe angezeiget" (Winckelmann a. a. O. 571 f.). Münter a. a. O. I 100. cf. 28 (über den Anker, „ein altes griechisches Symbol, das oft auf den Münzen der Städte vorkommt. Ursprünglich bezeichnete es sichere Seehäfen; dann ward der Begriff erweitert, und der Anker ward das Bild eines blühenden Staats." Hebr. 6, 19 Symbol der Hoffnung).

[2] Vgl. Piper a. a. O. 218 f. *RE.* II 618 f. 729.

[3] Hasenclever 52 Anm.

[4] Hasenclever 206 f.

[5] Schon Tert. de bapt. 12 (vom Schiffe Marc. 4, 36 ff. u. Par.); vgl. Eus. de vita Const. III 60 u. a. Cyprian bedient sich des Bildes vom Schiffe und Steuermann (wie des andern vom Hirten und von der Herde) gern zur Bezeichnung der Stellung des Bischofs in der Kirche; ähnlich Constit. ap. II 57.

[6] Wo ein Delphin unter oder neben dem Schiffe erscheint (*RE.* II 731), ist ein tieferer Sinn gleichfalls schwerlich beabsichtigt.

[7] Garrucci I 204. de Rossi, *R.S.* II 326. *BAC* 1892, p. 141. *RE.* II 70. Roller I 151. II 372. Kraus, *Geschichte* 98. „Die kreuzweise am Maste befestigte Segelstange" z. B. soll einen Beleg für die Deutung bieten. Es ist aber nicht einzusehen, warum man bei der in der ersten Periode allgemeinen Scheu, Leidens- und speciell Kreuzesscenen abzubilden, das Kreuz auf diese Weise hätte verkleiden sollen, sofern doch notwendige Bestandteile der Schiffsausrüstung in derartigen Gegenständen zur Abbildung gelangten; Min. Fel. Octav. 29 wenigstens ist hiefür nicht beweisend, noch weniger Ps. Theopil. ed. Otto, *Corpus apol.* VIII 288. Auch die Orantenfigur im Jonasbilde Nr. 34 *a* (wie im Schiffbruchbilde

klassischen Stelle seiner Schrift *de Christo et antichr.* (59, im Anschluss an das Citat Jes. 18, 1 f.) trägt hierfür nichts aus; sie mag aber, der vollständigen Beschreibung der Schiffsausrüstung halber, die sie bietet, hier — in neuer Recension[1] — angeführt werden:

*ἀλλ' ἡμεῖς οἵτινες ἐλπίζοντες εἰς τὸν υἱὸν τοῦ θεοῦ διωκόμεθα καταπατούμενοι ὑπὸ τῶν ἀπίστων. πλοίων δὲ πτέρυγές εἰσιν αἱ ἐκκλησίαι, θάλασσα γάρ ἐστιν ὁ κόσμος, ἐν ᾧ ἡ ἐκκλησία ὡς ναῦς ἐν πελάγει χειμάζεται μὲν ἀλλ' οὐκ ἀπόλλυται· ἔχει γὰρ μεθ' ἑαυτῆς τὸν ἔμπειρον κυβερνήτην Χριστόν. φέρει δὲ ἐν μέσῳ καὶ τὸ τρόπαιον τὸ κατὰ τοῦ θανάτου, ἱστὸν ὡς σταυρὸν τοῦ κυρίου μεθ' ἑαυτῆς βαστάζουσα. ἔστι γὰρ αὐτῆς ὀρθὴ πρῷρα ἀνατολή, πρύμνα δὲ ὡς δύσις, τὸ δὲ κοῖλον μεσημβρία, οἴακες δύο διαθῆκαι, σχοινία δὲ περιτεταμένα ὡς ἀγάπη τοῦ Χριστοῦ σφίγγουσα τὴν ἐκκλησίαν, ἀντλίαν δὲ φέρει μεθ' ἑαυτῆς ὡς τὸ „λουτρὸν τῆς παλιγγενεσίας"* (Tit. 3, 5) *ἀνανεοῦσα τοὺς πιστεύοντας. ὀθόνη δὲ ταύτῃ λαμπρὰ παρέστη ὡς τὸ πνεῦμα τὸ ἀπ' οὐρανῶν, δι' οὗ σφραγίζονται οἱ πιστεύοντες τῷ θεῷ. παρέπονται δὲ αὐτῇ καὶ ἄγκυραι σιδηραῖ, αὐτοῦ τοῦ Χριστοῦ αἱ ἅγια ἐντολαί, δυναταὶ οὖσαι ὡς σίδηρος. ἔχει δὲ καὶ ναύτας δεξιᾷ καὶ εὐωνύμῳ ὡς ἁγίους ἀγγέλους παρέδρους, δι' ὧν ἀεὶ κρατεῖται καὶ φρουρεῖται ἡ ἐκκλησία. κλίμαξ δὲ ἐν αὐτῇ εἰς ὕψος ἀνάγουσα ἐπὶ τὸ κέρας ὡς εἰκὼν σημείου πάθους Χριστοῦ, ἕλκουσα τοὺς πιστοὺς εἰς ἀνάβασιν οὐρανῶν. σίφαροι δὲ ἐπὶ τὸ κέρας ἐφ' ὑψηλοῦ ἑνούμενοι ὡς τάξις προφητῶν μαρτύρων τε καὶ ἀποστόλων εἰς βασιλείαν Χριστοῦ ἀναπαυόμενοι.*

2 *τῶν* H, *αὐτῶν τῶν* ER Lag — *δὲ* H, *γὰρ* ER Lag — 3 *γάρ* H, *δέ* ER Lag — 6 *ἱστὸν ὡς* ego, *ὡς τὸν* HER, *ἱστὸν* [*τὸν*] Lag — 7 *ὀρθὴ* ego, *ὄρη* H, *ἡ μὲν* E, *μὲν* R Lag — *πρῷρα*] + *ἡ* Lag, 〈 HE — 8 *ὡς* H, *ἡ* ER Lag — *κοῖλον* H, *κύκλον* ER, *ἄντλον* Lag — 8 *δύο*] + *αἱ* ER, praem. *δὲ αἱ* Lag — 9 *ὡς* H, *ἡ* ER Lag — 10 *ἀντλίαν* H, *πλοῖον* ER Lag — *φέρει*] praem. *ὃ* Lag — *ὡς* H, om. Lag — 11 *ἀνανεοῦσα* HE, . . *ης* R Lag — *ὀθόνη* H, *ὅθεν* ER Lag — *ταύτῃ* H, *ταῦτα* ER Lag (Lag add. [*τὰ*]) — 12 *παρέστη* H, *πάρεστιν* ER Lag — *τὸ* Ach, om. Lag — 15 *καὶ* pr.] + *ὡς* Lag, om. Ach — *δεξιᾷ καὶ εὐωνύμῳ* H, *δεξιοὺς καὶ εὐωνύμους* ER Lag — *ὡς* Ach, [*τοὺς*] Lag — 16 *δὲ* H, om. Lag — 17 *ὡς* H, om. Lag — 18 *σίφαροι* Lag. *ψίφαροι* Ach — 19 *ἑνούμενοι* H, *αἰνούμενοι* ER, *αἰρόμενοι* Lag — *ὡς* H, om. Lag — 20 *ἀναπαυόμενοι* HER (R corr. in . . . *ων*), *ἀναπαυομένων* Lag. —

---

sub $s_3$) ist lediglich in der geschichtlichen Situation enthalten zu denken (Jon. 1, 5), und ihre Gebetshaltung verträgt keine darüber hinausgehende Sonderanwendung.

[1] Abkürzungen: H = cod. Hierosolymitanus S. Sepulchri 1 saec. X—XI, E = Ebroicensis (Eburouicensis) gr. 1 saec. XV, R = Remensis gr. 78 saec. XVI, Lag = P. de Lagarde, *Hippolyti Rom. opera* p. 30 f., Ach = H. Achelis, dem ich die beigegebenen Lesarten verdanke. — Zu den verschiedenen Termini vgl. Breusing, *Die Nautik der Alten.* Bremen 1886.

## $k_{1 \cdot 2}$. Die Magier.[1]

(Fig. 12.)

Unter den oben S. 179 angeführten patristischen Stellen, welche eine beschränkte Anzahl neutestamentlicher Scenen aus dem Leben Jesu hervorheben, findet sich bei Hippolyt beide Male (in haer. Noeti; ex interpr. ps. II.) neben anderen Ereignissen der Geburtsgeschichte (zum Belege seiner Gottheit) erwähnt, „dass er „von Magiern gesucht und von einem Stern bezeichnet“ wurde; vgl. *Ev. apocr.* ed. Tischdf. p. 243 cf. 359. 300 und Passio S. Theodoti etc. 25 (gleichfalls vor einer Aufzählung der Wunderthaten Jesu zum Belege seiner Fleischwerdung): „testes Chaldaei ac magi Persarumque sapientissimi astrorum motu ducti et tempus natiuitatis eius secundum carnem agnouerunt et primi agnito a se deo ut deo munera obtulerunt“ (ed. Ruinart l. c. 382).

Schon Ignatius ad. Eph. 19 spielt auf das Ereignis an; die Jungfrauschaft Maria's und ihre Geburt, und daneben der Tod des Herrn, welche er *τρία μυστήρια κραυγῆς, ἅτινα ἐν ἡσυχίᾳ θεοῦ ἐπράχθη*, nennt, seien der Welt offenbar geworden: *ἀστὴρ ἐν οὐρανῷ ἔλαμψεν ὑπὲρ πάντας τοὺς ἀστέρας κτλ. ὅθεν ἐλύετο πᾶσα μαγεία, καὶ πᾶς δεσμὸς ἠφανίζετο κακίας· ἄγνοια καθῃρεῖτο, παλαιὰ βασιλεία διεφθείρετο θεοῦ ἀνθρωπίνως φανερουμένου εἰς καινότητα ἀϊδίου ζωῆς· ἀρχὴν δὲ ἐλάμβανεν τὸ παρὰ θεῷ ἀπηρτισμένον. ἔνθεν τὰ πάντα συνεκινεῖτο διὰ τὸ μελετᾶσθαι θανάτου κατάλυσιν.* Die „Auflösung jeglicher Magie“ ist ihm also eine wichtige Begleitwirkung der neuen Sternerscheinung mit ihrem alles überragenden Lichte.[2] Ebenso verurteilt Tertullian de idol. 9, der die Astrologie für unverträglich mit dem Christenberufe hält, diese mit der Magie und ihren Unterarten: „At enim scientia ista usque ad euangelium fuit concessa, ut Christo

---

[1] Zum Bilde Nr. 2 (s. o. 64) vgl. Wilpert, *Fractio panis* S. 26 f. Taf. (III. VI.) VII.

[2] Auch Origenes c. Cels. I 58 hebt das Ausserordentliche derselben hervor; er möchte in dem Stern einen Kometen sehen. Er verweist c. 60 (cf. 59. Justin, dial. 106) auf die mögliche Bekanntschaft der Magier mit der Weissagung Num. 24, 17 (+ Zach. 6, 12 Justin), die nach erfolgter Schwächung der von ihnen angerufenen Geister (durch den Lobgesang der Engel Luc. 2, 13 u. s. w.) zum Beweggrund ihrer Reise geworden sei. (In dieser Weise würde er, wie er ausdrücklich vorher sagt, mit den Griechen das Ereignis besprechen! anders mit den Juden.) Vgl. Clem. Alex. exc. ex scr. Theodot. 75, p. 976; zur Herkunft der Magier s. o. 135 f. Philostr. vita Apoll. I 18: *οἳ Βαβυλῶνα καὶ Σοῦσα οἰκοῦσι*, cf. 26. 29. Lucian. longaevi 4.

edito nemo exinde natiuitatem alicuius de caelo interpretetur. Nam et tus illud et myrrham et aurum ideo infanti tunc domino obtulerunt quasi clausulam sacrificationis et gloriae saecularis quam Christus erat ademptarus.“ Der weitere Beweis liegt ihm in v. 12 des biblischen Berichts, den er für diese Fassung umdeutet.[1] Vor ihm (adv. Marc. III 13: adv. Jud. 9) legte Justin. dial. 77 f. die Stelle Jes. 8, 4 in dem gleichen Sinne aus; sie wurde von den Juden auf Hiskia bezogen (vgl. c. 76 f. Tert. adv. Marc. V 9 über ps. 109, 3 LXX).

Die beharrliche Betonung des Satzes, dass mit dem Erscheinen Christi die Magie als solche principiell abgestellt sei, beweist, dass die christlichen Schriftsteller an dem Auftreten der Magier im biblischen Bericht einen gewissen Anstoss nahmen, den sie für ihre Leser wegzuräumen suchen mussten. Dazu stimmt der Eifer, mit welchem man dem gelegentlichen Vorwurf, Christus selbst sei Magier gewesen, begegnete (s. o. 177 A. 5). Aber dem volkstümlichen christlichen Geschmack lag jener Anstoss und dieser Eifer nicht so nahe wie dem feiner durchgebildeten Gefühle der altkirchlichen Schriftsteller. Vielleicht ist die Beliebtheit des Sujets ausser durch „die echte Volkstümlichkeit dieser Erzählung“[2] gerade durch den wunderbaren Charakter derselben mit veranlasst. Dass der Stern auf den Darstellungen der ersten Periode noch fehlt, spricht nicht dagegen. Der Hauptzweck derselben wird darin bestanden haben, „die Machtgrösse Christi der Anschauung des Betrachters besonders eindrucksvoll vorzuführen“ (177), vielleicht nicht ohne Beziehung auf seinen göttlichen Ursprung gemäss der Geburtsgeschichte. „Die Magier sind die Träger des Bekenntnisses zu der im Heiland erfüllten Verheissung von dem neuen Lebenslichte. Ihre Gaben symbolisiren das Werk und die Würde des Herrn“,[3] wenigstens nach der Auffassung mehrerer Schriftsteller, und zwar so, dass das Gold auf den Herrn, der Weihrauch auf Gott und die Myrrhe auf den Tod weisen.[4] Doch lassen die Darstellungen hier so wenig wie in den

---

[1] Herodes habe den Magiern gar nicht nachgestellt; vgl. den Juden bei Celsus Orig. l. c. 61.

[2] Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen.* 1889, S. 76.

[3] Heinrici a. a. O. 731. Roller I 75. II 152. Bei den Dichtern des 4. Jahrhunderts wird „in der Anbetung der Magier“ ein „Beweis für die Gottheit Christi“ gesehen (Ficker, *Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen* S. 17).

[4] Iren. adv. haer. III 9, 2. Orig. l. c. 60. Ambr. de vid. 5. Greg. Naz. or. XXXVIII (in theoph.) 17. Ps. Marius Vict. de physicis 22 (Migne, *Patr. Gr.* VIII 1307); R. Hofmann (s. o. 135) S. 128 f. Den Verfertigern der Kunstdarstellungen hat diese Näherbestimmung auf keinen Fall im Sinne gelegen, da die Geschenke in den Schalen, soweit überhaupt erkennbar, ohne nähere Rücksicht

Scenen, wo der erwachsene Christus auftritt, eine besondere Absicht auf Hervorhebung des Göttlichen, weder in seiner Person noch in derjenigen seiner Mutter, erkennen. Was an nachhaltigem Eindruck von der Betrachtung dieser Scenen zurückbleibt, ist die Empfindung ungekünstelter Lebenswahrheit in der Kennzeichnung des Eifers und der Ehrfurcht,[1] mit welcher die Magier dem Sitze nahen, und der ruhigen Würde, mit welcher ihre Geschenke entgegengenommen werden.

Vom vierten Jahrhundert an mehrt sich die Zahl der Darstellungen (auf den Reliefs) in dem Maasse, als man ein Interesse an der stärkeren Hervorhebung der Gottheit Christi, zumal in der römischen Gemeinde, hatte. Die Stellungnahme der römischen Bischöfe in den arianischen Streitigkeiten, vor allem des Liberius, will beachtet sein, ebenso die Erbauung der nach ihm genannten Kirche (von Sixtus III. erneuert, S. Maria Maggiore) und die erste Feier des Weihnachtsfestes in Rom im Jahre 354,[2] als man im Orient die Geburt Christi neben seiner Taufe und der Anbetung der Magier noch am 6. Januar (Epiphanie) beging.[3] Nach einem in Ägypten aufgefundenen griechischen Fragment aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts, welches von der Epiphaniefeier handelt und Anspielungen auf die Geburtsgeschichte nach Lucas und Matth. 2 enthält, wurde am 31. Dezember „eine Einleitungsfeier zur bevorstehenden Epiphanie gehalten."[4] Eine Rückverfolgung dieser Spur ist wegen Mangels an Zeugnissen, abgesehen von der Nachricht des Clemens Alex. über die Basilidianer,[5] vor der Hand nicht möglich. Man wird sich mit der

---

auf den biblischen Bericht gewählt sind (s. o. 67), und die Dreizahl der Magier (nach der Zahl der Geschenke) überhaupt noch nicht streng durchgeführt ist.

[1] Augustin. de symb. IV 4 findet, dass die Magier auch ihre Seelen darbrachten. Die Fassung der Darstellung als „symbole de l'offrande du coeur au Seigneur" (Roller II 149) reicht aber nicht aus. Über das Fehlen des Adorationsgestus im Bilde s. o. 135; die orientalische Adoration war den Verfertigern der Bilder überhaupt vermutlich unbekannt (Roller I 75).

[2] Usener a. a. O. 275 ff. 274.

[3] Duchesne l. c. 249.

[4] Usener S. 189 f.

[5] Usener S. 18. 188. Die Festfeier der Geburt des Aion durch Kore zu Alexandrien nach dem Bericht des Epiphanius (S. 27 f. Anrich a. a. O. 77 f. A. 7) ist gewiss ebensowenig „gnostisch" wie der seltsame „Bericht von dem Religionsstreit im Perserland" S. 33 ff., der die Veranlassung der Sendung der Magier nach Judäa beschreibt, unter starker Ausschliessung der menschlichen Vaterschaft anlässlich der Erwähnung der Geburt (Jesu); es heisst hier S. 35 von der „Pege" (34 A. 18): „Myria ist ihr Name, sie die in ihrem Mutterleibe wie in einem Meere ein Schiff von tausend Lasten trägt, und wenn sie zugleich Quelle ist, so ist das so zu denken: eine Quelle des Wassers nämlich lässt sie unaufhörlich den Quell des Geistes strömen; einen Fisch allein hat sie, der mit der Angel der Gottheit

blossen Vermutung, dass schon im Laufe des dritten Jahrhunderts innerhalb der römischen Gemeinde in der Nähe des 25. Dezember auch der Berufung der Heiden gedacht wurde, begnügen müssen, und es nicht ganz ausschliessen dürfen, dass beim Anblick der fremdartigen Kleidung (der Magier) auf den Wandgemälden in dem christlichen Beschauer Gedanken aufstiegen an die Berufung auch der fernstehenden, barbarischen Völkerschaften und somit an die universale Bestimmung der göttlichen Heilsbotschaft.

Darstellungen der Geburtsscene tauchen erst im vierten Jahrhundert auf, häufig in Verbindung mit dem vorliegenden Sujet.[1] Man sieht (auf den Reliefs) einen der Magier mit dem Finger auf den darüberstehenden Stern weisen,[2] den in der ersten Periode als unumgängliches Erkennungszeichen der Situation nur die Herodesscene enthielt. Die Zeugnisse der Schriftsteller über diesen Gegenstand beginnen sich zu mehren, der mit Rücksicht auf das Dogma der Fleischwerdung des Logos in immer neuen Weisen besungen wird.[3]

Eine Auffassung wie die von dem „sepulkral-symbolischen“ Inhalt der Darstellungen muss an diesem Sujet völlig scheitern.[4] Eher wird man für die Darstellung der Hauptgruppe im Bilde eine formelle Anlehnung an vorhandene heidnische Vorbilder zugestehen können. „The mother goddess nursing the infant god is a familiar group in pagan art. It is known as Aschtoreth with Tammuz in Phoenicia and Chaldaea, as Khrishna and his mother in India, as Lucina with her babe in Italy,

---

erfasst wird, der die ganze Welt (Menschheit), wie sie gleichsam im Meere ihr Dasein fristet, mit eignem Fleische nährt.“ Die Hochschätzung der „Gottesmutter“, welche das 5. Jahrhundert erzeugte, ist für diese Ausführungen Voraussetzung.

[1] Oben S. 84 sub p. 6 Nr. 2. S. 135. (Über Ochs und Esel in der Scene bei Ps. Matth. s. *RE.* II 486. Kraus, *Geschichte* 116 A. 4. Schmid a. a. O. 72 ff.) Vgl. das Sternbild S. 117 sub $\gamma$ A. 1.

[2] Vgl. die einzelne Figur der (späteren) Freskendarstellung S. 75 sub n Nr. 2; der Magier zeigt „mit der Rechten auf ein konstantinisches Monogramm, das nicht gemalt, sondern mit einem spitzen Instrument in den frischen Stuck eingeritzt ist“ (Wilpert, *Jungfr.* S. 73). Über die Bedeutung der Sterne im heidnischen Volksglauben s. Hofmann a. a. O. 129 f. *RE.* II 792 f. Heinrici S. 731 f. Usener S. 76 f.

[3] Vgl. Ephraem. Syr. serm. ed. Rom. 1743, p. 605 (neben der Dornbuschscene). ed. Lamy I 1882, p. 129 ff. II 429 ff. Gebete „in theophanea“ des Sacr. Gelas. etc.

[4] Schultze, *A.St.* 159 muss zugestehn: „Die Huldigung der Magier ist der Klasse der historischen Bilder einzureihen.“ Sie kurzweg als „Epiphaniendarstellung“ zu bezeichnen (Sch., *A.* 171. Wilpert, *Fractio panis* 26 f. Wiegand a. a. O. 36), ist missverständlich.

as Isis with the infant Horus in Egypt..... To the Roman women the mysteries of Isis and her child were especially dear.“ [1]

## I. Heilungen und Verwandtes.

(Fig. 13—16.)

Mutum loqui fecit et surdum audire praesertim
Et caecum ex utero natum ut uideret in auras.
Post XXXVIII annis paralyticum surgere iussit,
Quem admirarentur grabatum in collo ferentem.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Cuius uestimento tacto profluuio sanata est.
Commodian carm. ap. 647—50. 652.

Zur Entstehung dieser Reihe s. o. S. 179.[2] Mit der beschränkten Anzahl der Wunderdarstellungen im Johannesevangelium deckt sie sich nicht, kann also auch nicht aus demselben ihr Licht gewinnen.[3] Scenen, die das Johannesevangelium allein bietet, gehören allerdings dazu, zumal auf der späteren Stufe der Sarkophagplastik, wo die Wasserverwandlung (c. 2) begegnet (vgl. S. 140 A. 1) und die Brunnenscene (Joh. 4) häufiger auftritt,[4] ebenso wie die Blutflüssige aus dem synoptischen Berichte (S. 136. 140), deren Identität wegen ihrer öfteren Erwähnung

---

1 *The Edinburgh Review*, January 1895, p. 224. Vgl. Hasenclever S. 223. Strzygowski, *Byz. Denkmäler* I 40. Kraus, *Geschichte* 218: „Die Münzen römischer Kaiserinnen mit der *Pietas Augustae* (weibliche Figur, zwischen zwei Kindern stehend oder eins auf den Armen haltend) werden ebenso als Vorbild der Schilderung der Madonna mit dem Jesuskind angesprochen. So namentlich das Goldmedaillon der Fausta, Constantins d. Gr. Gemahlin“ u. s. w.

2 Vgl. noch zu A. 1: Ps. Clem. hom. I 6; zu A. 2: Greg. Naz. or. XXXVIII (in theoph.) 16. Phileas mart. bei Ruinart l. c. 520 (zum Beweise der Gottheit Christi); zu A. 3: Theodot. mart. (s. o. 228). Transitus Mariae A 23 ed. Tischdf., *Apoc. apocr.* p. 122. Hieron. in Amos. III, c. 9. Asterius hom. de div. et Laz. (s. o. 140 A.).

3 Gegen Roller II 373; Heinrici a. a. O. 730 möchte wegen der vermeintlichen Übereinstimmung (in welcher er S. 729 den Typus des guten Hirten — ? — einschliesst), da „die Wunder Jesu im letzten Evangelium . . . als Selbstdarstellungen der Herrlichkeit des Gottessohnes“ gewertet sind, „die . . . in den damit verbundenen Worten und den daran sich knüpfenden Reden gedeutet und nach ihrer tieferen Bedeutung gewürdigt werden“, die Bilder „aus dem besonderen Charakter der johanneischen Beichte“ erklären: „Damit giebt dann die eigentümliche Verbindung von Wunder und Wort den Schlüssel zum Verständnis der symbolischen(?) Bezüge des altchristlichen Bildercyklus, soweit derselbe neutestamentliche Stoffe dieser Art umfasst“. Aber da die Auswahl der Scenen auf beiden Seiten nicht die gleiche ist, so ist der Hypothese der Boden entzogen.

4 Vgl. *RE.* II 714 f.

in der genannten Reihe ausser Zweifel steht. Es sei in dieser Beziehung wiederum (s. o. 216. 228) auf die Pilatusakten (Ev. Nicodemi) verwiesen. Hier treten c. 6 f. nacheinander ein Gichtbrüchiger, ein Blinder, ein Gekrümmter (κυρτός), ein Aussätziger, dann das blutflüssige Weib („Bernike“ vgl. LIPSIUS a. a. O. 34 ff.) als Zeugen für Jesus auf, während c. 8 andere noch der Auferweckung des Lazarus gedenken. Es ist auffallend und gewiss nicht ohne Bedeutung für den vorliegenden Gegenstand, dass die Pilatusakten ausserhalb der Zusammenfassung (s. o. 179 A. 1—3) neben David, Elias und den Magiern gerade diese Sujets aus den biblischen Berichten herausheben. Da ihr Grundstock nachgewiesenermassen[1] auf das zweite Jahrhundert zurückgeht, und schon von Justin u. a. benutzt wurde, ist eine Kenntnisnahme desselben durch Kreise, denen auch die Verfertiger der Gemälde nahestanden, in hohem Grade wahrscheinlich gemacht und bei der Gleichförmigkeit der Beschränkung in der Vorführung der Sujets auf beiden Seiten nahezu sicher gestellt. Man käme sonach mit der Annahme einer Benutzung von 1 Clemens einerseits und den alten Pilatusakten andrerseits für die Auswahl der biblischen Stoffe im Freskencyklus der Katakomben überhaupt aus, was Abzüge und Zuthaten im einzelnen nicht ausschliesst. Letzteres würde von der Samariterin und auch von den zehn Jungfrauen gelten, die sicher späteren Ursprungs sind. Übrigens soll nicht mit unbedingter Sicherheit behauptet sein, dass der Bezug auf die Pilatusakten für $l_3$ und $l_4$ (Handauflegung, Bitte um Heilung; S. 70 f. 136) eine nähere Deutung auf den Gekrümmten als notwendig ergäbe. Es kann auch das ursprüngliche Schema Matth. 11, 5 vorgeschwebt haben, welches als Substrat für die Handauflegung, die Geberde des Segnens (Marc. 10, 16 u. Par.) und Heilens (Marc. 7, 32. 8, 23. cf. 5, 23 u. Par. 16, 18), den Taubstummen Marc. 7, 32 vermuten lässt.

Damit ergiebt sich als wesentlicher Sinn der vorliegenden Darstellungen die Beglaubigung der göttlichen Kraft und Würde Christi,[2] was dem ursprünglichen biblischen Sinne auch am nächsten kommt. Der volkstümlichen Auffassung entsprach es schwerlich, eine Umdeutung der Wunder auf die Heilung von Gebrechen des Geistes zu vollziehen. Dass Schriftsteller sich solche Übertragungen zur Er-

[1] Vgl. VON SCHUBERT, *Die Composition des pseudopetrinischen Evangelienfragments.* Berlin 1893, S. 175 ff., insbes. 177 A. 1 sub 3. 184 f. cf. 185 (johanneischer Einfluss in der „Vorführung . . . der Wunder im Verhör“).

[2] Vgl. S. 168 f. 175 f. 179. FICKER, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen* S. 15 f. 19.

höhung der Lebendigkeit ihrer Darstellung gestatteten (s. o. 176 A. 4), ist begreiflich; im vorliegenden Falle würde es nur eine Abschwächung der in der Phantasie der naiven Gläubigen vorhandenen Eindrücke von der Heilandsthätigkeit Christi bedeuten, die anzunehmen kein Grund vorliegt. Gewiss stand ihnen die Person des Heilands als Übermittlerin auch der höheren Segenskräfte vor Augen, aber zu einer Einzelausdeutung der Heilungswunder im beschriebenen Sinne sind sie in der Regel nicht gelangt. Man kann in den Bildern „die durch die Macht des Erlösers für den Einzelnen wie für die Gemeinde zu erwartende Rettung“[1] überhaupt abgebildet sehn, aber man darf nicht vergessen, dass die christliche Predigt in eine „heilungssüchtige Welt“ eingetreten ist. „Dass sie Heilung versprach und brachte, dass sie in dieser Eigenschaft alle anderen Religionen und Kulte überstrahlte, das hat ihren Sieg .. begründet.“[2] Und dass sich Christus in dieser Hinsicht als mächtig bewährte, hat nicht zum letzten seine Gottheit in den Augen der Gläubigen sicher gestellt.

Ob man noch einen Schritt weiter gehen und mit Justin und Irenaeus (s. o. 176 A. 3) in den Heilungen einen Beleg für die Auferweckung des Fleisches sehen darf, erscheint fraglich. Doch mag diese Deutung am Orte der Darstellungen dieser Scenen nicht völlig ausgeschlossen sein, wenn sie sich auch nicht als die nächstliegende ergab. Dem Irenaeus fällt im Zusammenhange der Hauptnachdruck für seinen Auferstehungsbeweis auf die drei Beispiele der Auferweckung im Neuen Testament; das Vorhergehende dient ihm vorwiegend, neben anderen Beispielen aus der Schrift, zum Belege für die Unzertrennbarkeit des Körpers und Geistes mit Rücksicht auf die (von den Blinden, dem Manne mit der trockenen Hand Marc. 3, 1 u. s. w.) erfahrenen Wirkungen der Heilung (ausgezeichneten Begnadigung, Auferweckung), wie er umgekehrt den Lazarus als „symbolum eius hominis qui illigatus fuerat in peccatis“ bezeichnet. —

Beide Deutungen werden schon beim ersten dieser Wunder, dem geheilten Gichtbrüchigen, behauptet.[3] Sie sind aber ebensowenig aufrecht zu erhalten wie die bestimmteren vom Busssakrament (ältere Aus-

[1] KRAUS, *Geschichte* 156.

[2] HARNACK, *Medicinisches aus der ältesten Kirchengeschichte* (*Texte u. Unters.* VIII 4. 1892) S. 132. Vgl. ACHELIS, *Can. Hipp.* 158 f.

[3] Die erstere bei ROLLER I 126. 134. II 110 f.; s. dagegen MÜNZ, *RE.* I 603. 605. Das Vorhandensein des Bildes S. 68 A. 1 wird durch WILPERT, *Fractio panis* S. 24 f. Taf. (II.) VI ausser Frage gestellt; es befindet sich rechts vom Eingange der Kammer.

leger) und von der Taufe;[1] die letztere wird von Neueren nach DE ROSSI im Rahmen seiner zusammenhängenden Auslegung der Gemälde in den „Sakramentskapellen" vorgetragen.[2] Doch begeht man dabei den Fehler, in dem Gichtbrüchigen den Geheilten am Teiche Bethesda (Joh. 5) zu erblicken.[3] Darauf weist nichts im Bilde hin.

Ebenso wird man bei der Blindenheilung nicht notwendig an den „Blinden von Geburt" Joh. 9, 1 zu denken haben, wiewohl gerade auf diesen Blinden von den Schriftstellern (z. B. Justin, Hippolyt l. c.) Bezug genommen wird. An diesem Sujet macht sich bei den Auslegern eine gegewisse Vorliebe für die übertragene (geistige) Fassung des Wunderwerkes bemerkbar.[4] (Zu Acta Pil. l. c. vgl. noch *Theol. Lit.-Ztg.* 1896, Sp. 372.)

Zur Blutflüssigen s. o. 136. 140. DE WAAL, *RE.* I 638—40. (Die Blutflüssige war, wie die Kanaanäerin, nach Ambrosius und anderen „Repräsentantin der ecclesia ex gentibus".[5]) Zu vergleichen

---

[1] Vgl. SCH., *A.St.* 84 f.; die erstere vertritt noch KRAUS, *Geschichte* 157.

[2] MÜNZ, *RE.* I 604. WILPERT, *RQS.* I 153. *Fractio panis* 66.

[3] So auch HEINRICI a. a. O. 729. ROLLER I 134. Man darf sich hier durch spätere patristische Zeugnisse wie dasjenige Commodian's (s. o.) nicht über die ursprüngliche Bedeutung des Sujets täuschen lassen. Eine wirkliche Darstellung der Scene Joh. 5 findet sich auf der Vorderseite eines römischen Sarkophags (Abbildung bei SCHULTZE, *Katakomben* S. 178; beschrieben bei FICKER, *Bildwerke* S. 71 Nr. 125, vgl. *RE.* II 626 f.) in einer übereinander befindlichen Doppeldarstellung, wo unten am Lager des Kranken zwei Figuren in Paenula und Tunica erscheinen, „nach dem Kranken die rechte Hand ausstreckend" und ein anderer daneben sitzend, „die Lehne mit der Linken ergreifend", welche „nach der Übereinstimmung mit den Personen darüber als Kranke zu verstehen" sein sollen. Nun stellen sich aber im biblischen Berichte ausser Jesus keine Personen in direkte Beziehung zum Kranken, wie dieser v. 7 ausdrücklich hervorhebt. Dagegen heisst es Acta Pil. A 6 p. 237: *καί τινες νεανίσκοι κατελεήσαντές με ἐβάστασάν με μετὰ τῆς κλίνης καὶ ἀπήγαγόν με πρὸς αὐτόν.* Wenn nicht alles trügt, stellt die untere Darstellung den Anfang dieser Handlung dar, während die obere dieselben Personen nach vollendeter Heilung noch vorzeigt, die also in beiden Fällen gar nicht als Kranke zu fassen wären.

[4] *RE.* I 169. ROLLER I 282. Vgl. HASENCLEVER a. a. O. 225.

[5] Zwei Figuren mit der Umschrift ECLESIA EX GENTIBVS und ECLESIA EX CIRCVMCISIONE, „singuliers monuments d'un symbolisme qui se développera, au moyen âge, dans le bas-relief et la miniature", finden sich an der Innenwand des Eingangs von S. Sabina in Rom (422—32), und in demselben Raume Bilder von Bethlehem und Jerusalem (PÉRATÉ, *l'archéologie chr.* p. 211. SCH., *A.* 233. FICKER, *Apostel* 115), „Repräsentanten der aus dem Heidentum und dem Judentum zur Anbetung Christi, des Gottessohnes, versammelten Menschheit" (DE WAAL, *RE.* II 351). Nach SCHULTZE a. a. O. „bleibt es ein Rätsel, welche Gedanken und Motive diese Bilder hervorriefen". Es mag aber darauf verwiesen werden, dass die Gegenüberstellung von Kirche und Synagoge in der Zeit der Entstehung jener Mosaiken nichts Seltenes war (z. B. Ambr. de Abr. I 7 ed. Maurin. I 302

insbesondere der Bericht des Eusebius h. e. VII 18 über die Statue in Paneas.[1]

Die Samariterin (Joh. 4) findet sich in der angeführten Reihe, ähnlich wie Moses am Felsen in der alttestamentlichen, nicht erwähnt (s. o. 179 A. 3). Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass v. 14 des biblischen Berichts die besondere Veranlassung zur Einfügung dieses Sujets in den Cyklus neutestamentlicher Darstellungen abgegeben hat, als eine Hauptstelle des N. T. (s. o. 190 A. 3), die mitten in anschaulicher Situation mit dem Hinweis auf das lebendige Wasser die Segnungen der Taufe und des Geistesempfanges und das ewige Leben andeutet,[2] — eine Erklärung, die nach dem Vorgange des MACARIUS (l. c. 124, specieller Bezug auf die Auferstehung) unter den Neueren ROLLER (I 126) teilt. Dass der Maler des Bildes Nr. 2 mit der Übernahme der Brote in die Scene (s. o. 72 A. 2) eine tiefere Absicht verknüpfte, welche zugleich einen Schluss auf seine Auffassung des Sujets gestattete, ist nicht anzunehmen.

## m. Brotvermehrung.

(Fig. 15.)

In diesem und dem übernächsten Sujet erscheint Christus als der Wunderthäter insbesondere mit dem Stabe in der Hand, wodurch seine göttliche Macht dem flüchtigen Eindruck der naiven Gläubigen vorgeführt wurde (S. 177 f.)[3] Man erblickt ausser ihm nur 7 Brotkörbe und keinerlei Fische, während die Reliefs, welche die vorliegende Form der Darstellung teils fortgeführt, teils umgebildet haben, in der ihnen eigentümlichsten Form auch die (zwei) Fische enthalten (S. 140 A. 6), die ebenfalls bei

über Jes. 66, 9). Vgl. P. WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge.* Stuttg. 1894 (besprochen von HAUCK im *Theol. Literaturblatt* 1896, Sp. 75 f.).

[1] HARNACK, *Medicinisches* etc. 142.

[2] Vgl. Iren. adv. haer. III 17, 2 (Taufe und Geistesempfang; 22, 2. Tert. de bapt. 9 blosser Bezug auf v. 6, Hipp. in Laz. ed. PITRA l. c. 282 Nr. I auf v. 7, Ps. Clem. de virg. II 15, 2 ed. FUNK, *Op. patrum apost.* II 25 auf v. 27 des Berichts; Herakleon Fragmente ed. BROOKE in den *Texts and studies* I 4). Cypr. ep. LXIII (ad Caec.) 5 (von der Taufe). Orig. in Joh. tom. XIII ed. HUËT. II 198 ff. (v. 14! von der höchsten Form religiöser Erkenntnis, die auf das Gebet hin verliehen wird).

[3] Zum Stabe (S. 177 A. 4) vgl. (*RE.* II 776—8.) ROLLER I 281 A. 2 (II 262); zur Kleidung (S. 127) Lact., inst. IV 18. epit. 45: „de tunica et pallio Christi". Für die Behauptung, dass Jesus ein Magier (S. 177 A. 5), s. noch Aug., de cons. ev. I 11; es ist „der gewöhnliche Vorwurf gegen die Apostel in der apokryphen Literatur" (v. SCHUBERT a. a. O. 181).

den Mahlbildern in $u_3$ neben den Brotkörben begegnen (S. 109). An welches der beiden Speisungswunder man sich in diesen Fällen erinnert hat, ist nicht immer zu bestimmen;[1] für die Freskendarstellungen der vorliegenden Gruppe ist eine Beziehung auf das zweite Wunder (Speisung der Viertausend) ohne Ausnahme sichergestellt; „die am Boden stehenden Körbe umschliessen“ dabei „nicht die nach der Mahlzeit gesammelten Reste, sondern die vor dem Wunder zur Verfügung stehenden Brode“.[2]

Man sieht in der Scene „im allgemeinen die Allmacht Gottes und seine Gewalt, die Kirche aus aller Drangsal zu reissen,“ den „Dank für die irdischen Gaben“, „das Geheimnis der Eucharistie“, die siebenfache Wirkung des hl. Geistes u. a. ausgedrückt.[3] Doch reichen die für diese Deutungen beigebrachten Belege zu ihrer Sicherstellung nicht aus. Überhaupt ist die Erwähnung des Wunders eine spärliche in der älteren Literatur.[4] Die Behauptung Hasenclever's (a. a. O. 234): „Wir finden fast in der ganzen patristischen Literatur das Speisungswunder in Beziehung auf das Abendmahl gesetzt,“ ist mit Recht als Übertreibung bezeichnet worden.[5] Auch das Johannesevangelium (c. 6) lässt sich dafür nicht anrufen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass in der Rede Jesu, welche sich hier an das Wunder der Speisung der 5000 anschliesst, v. 53 ff. vom Standpunkte der christlichen Gemeinde auf das Abendmahl angespielt wird, aber diese Beziehung ist nur eine angeschlossene; diejenige auf die Selbsthingabe des fleischlichen Lebens als heilsvermittelnde

[1] Ausser bei $u_3$ Nr. 7, wo eine Beziehung auf das erste der Wunder deutlich ist; diese liegt auch auf den Grabsteinen vor, welche 5 Brote und 2 Fische zeigen (in Rom und Modena Wilpert, *Fractio panis* 87; vgl. Taf. XV 2 S. 87 ff. Nr. 7 S. 92 f.; ist das Fresko S. 13 A. 1 mit dem s. o. 73 sub 13 oder 13a identisch?).

[2] Sch., *A.St.* 162.

[3] *RE.* I 175 f. Die Deutung auf die Eucharistie wird geteilt z. B. von de Rossi *BAC* 1894, p. 74 („L'eucaristia era tenuta per farmaco e pegno di risurrezione beata“), *DCA* II 1038, Roller II 68 (Sarkophag pl. LX 2; vgl. I 282). Eine Berufung auf die Liberiusrede bei Ambr. de virg. III 1 (ed. Maur. II 174) ist für die Beziehung der Brotvermehrung auf die Eucharistie nicht beweiskräftig, da sich dem Bischof die Gedankenverbindung aufdrängt lediglich im Hinblick auf die Menschenmenge, die in beiden Fällen gespeist wird.

[4] Iren. adv. haer. III 11, 5 führt zum Beweise der Einheit des Gottesbegriffs gegen marcionitische Irrtümer die Wasserverwandlung und Speisung an; Christus habe damit zeigen wollen, „quoniam Deus, qui fecit terram etc., hic et benedictionem escae et gratiam potus in nouissimis temporibus per filium suum donat humano generi, incomprehensibilis per comprehensibilem et inuisibilis per uisibilem, quum extra eum non sit, sed in sinu patris existat.“ Origenes in Matth. (14, 17; ed. Huët. I 235) gefällt sich in einer Allegorisirung der 5 Brote und 2 Fische; vgl. Aug. an einer Stelle *RE.* I 176.

[5] Achelis, *Fisch* 79; Wilpert a. a. O. 9. 14 erneuert jene Behauptung.

That für den wahrhaft Gläubigen steht im Vordergrunde und schliesst jene ein (v. 51. 63), und in der ersten Schicht der Rede hat sich Jesus im Anschluss an die gröbliche Auffassung der Speisung durch das Volk (v. 26) und an den Hinweis auf Exod. 16, 15 selbst das Brot vom Himmel (Brot des Lebens) vorwiegend mit Rücksicht auf die Kraft seiner Verkündigung und seines hingebenden Wirkens genannt (v. 32 ff.).

### n. Die zehn Jungfrauen.

Die Darstellung (in Cyriacae) ist so späten Ursprungs, dass man eine nähere Betrachtung dieses Sujets, wie des benachbarten der Verleugnung Petri,[1] füglich einer zusammenhängenden Untersuchung über eine der späteren Stufen der christlichen Kunstentwicklung überlassen darf. Die Jungfrauen begegnen in der älteren Zeit überhaupt nur vereinzelt, sei es in gnostischer Verwertung (Tert. de an. 18), sei es mit asketischer Zweckbeziehung (Ps. Clem. de virg. II 3 ed. Funk p. 2. Methodius sympos.). „Die alten Liturgien [nach 400] erwähnen in den Gebeten für die Virgines sacrae häufig die Parabel“ (Wilpert, *die gottgew. Jungfr.* S. 65; vgl. S. 76—80: „Die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen in den Grabinschriften“). Vgl. *RE.* II 84. Kraus, *Geschichte* 133 f.

### o. Auferweckung (des Lazarus).

(Fig. 16.)

Über das Bild der „cappella greca“ in Priscillae (s. o. 76 sub 10. 79) vgl. noch Wilpert, *Fractio panis* S. 4 f. Taf. XI. Ein zweimaliges Auftreten des Lazarus in dem Bilde — die Mumie steht schräg im Grabhause — dürfte aber doch wohl berechtigten Zweifeln begegnen, da die weibliche Figur[2] deutlich als Orans, übrigens auch mit Kopfschleier, erscheint, während die zwischen ihr und dem Grabhause stehende Person möglicherweise Christus darstellen sollte, der die Linke vor der Brust (verborgen) hält. Das scheint in der That auf die Auferweckungsscene in Joh. 11 zu weisen, welche man sonach frühzeitig mit Bewusstsein abbildete (vgl. S. 136 f.), entsprechend etwa der Hervorhebung Tertullian's, de res. 53, der „in Lazaro praecipuo resurrectionis exemplo“ die Auf-

[1] Vgl. oben 135 A. 3. Sch., *A.St.* 165 f. Ficker, *Apostel* 97 ff. 15 A. 2. *Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen* S. 18.

[2] Das Fragezeichen S. 79 ist zu streichen.

erweckung beglaubigt sieht. Auch wegen der Übereinstimmung mit der Gesamtreihe von Jesusthaten in der Literatur (s. o. 179 A. 1—3. 232 f.) ist nicht zu leugnen, dass die Identifikation der Darstellung mit eben dieser Scene, sofern sie nicht von vornherein feststand, wenigstens sehr bald erfolgte. Später begegnen denn auch andere Auferweckungen im Cyklus der Kunstdarstellungen, selbst unter den Fresken.[1]

In der altchristlichen Literatur wurden aber in der Regel, sofern man sich der neutestamentlichen (biblischen) Beispiele für die Auferstehung des Fleisches überhaupt bediente, diese einer gemeinschaftlichen Erwähnung unterzogen.[2] Dass eine solche in der Anfangszeit verhältnismässig selten begegnet, kann bei dem Interesse, das man auf kirchlicher Seite an dem Auferstehungsbeweise nahm, auffallend erscheinen. Tertull. de res. 38 lässt denn auch eine verschiedenartige Motivirung in der Vorführung der „domini facta ... de capulis, de sepulcris mortuos resuscitantis“ durchblicken. „Si ad simplicem ostentationem potestatis aut ad praesentem gratiam redanimationis, non adeo magnum illi denuo morituros suscitare. Enimuero si ad fidem potius sequestrandam futurae resurrectionis, ergo et illa corporalis praescribitur de documenti sui forma.“ Gewiss sind viele Glieder der römischen Gemeinde bei der Anschauung der Gemälde über die erste Zweckbeziehung nicht hinausgekommen, getreu der (schriftstellerischen) Auffassung, welcher dieses Wunder als ein integrirender Bestandteil der Reihe von Thaten Jesu galt, die seine Macht und Gottheit vorzugsweise ins Licht rückten. Krankheiten zu heilen und Tote aufzuerwecken gehörte nach allgemeiner zeitgenössischer Vorstellung neben anderen zu den notwendigen Äusserungen, deren man sich vonseiten jedweder Instanz, die mit dem Anspruch auf göttliche Machtbethätigung auftrat, versah.[3] In diesem Bewusstsein sind die altchristlichen Darsteller, wie die Form der Auferweckungsscene zeigt, auf das weiteste mitgegangen. Kirchliche Vertreter dagegen fühlten sich gelegentlich zur Abwehr von Missverständnissen, die diesem Gemeingefühl entstammen konnten, ver-

---

[1] Vgl. die Rekonstruktion WILPERT's (*Ein Cyclus* S. 26 f. Taf. VII 3)(?). Spätere Sarkophage s. 27 A. 1. *RE.* I 104.

[2] Iren. (s. o. 234). Orig. in Joh. (l. c. II 348); SCH., *A.St.* 16 f. A. 2.

[3] Vgl. Lucian. Alex. 24; dazu das Beispiel einer Totenauferweckung bei Philostr. vita Apollonii IV 45 (mit den satirischen Schlussworten des Verfassers: *καὶ εἴτε σπινθῆρα τῆς ψυχῆς εὗρεν ἐν αὐτῇ, ὃς ἐλελήθει τοὺς θεραπεύοντας — λέγεται γὰρ ὡς ψηκάζοι μὲν ὁ Ζεύς, ἡ δ' ἀτμίζοι ἀπὸ τοῦ προσώπου), εἴτ' ἀπεσβηκυῖαν τὴν ψυχὴν ἀνέθαλψέ τε καὶ ἀνέλαβεν, ἄρρητος ἡ κατάληψις τούτου γέγονεν οὐκ ἐμοὶ μόνῳ, ἀλλὰ καὶ τοῖς παρατυχοῦσιν* ed. DID. p. 93 f.).

anlasst.[1] Auf der andern Seite ist gewiss der weitere von Tertullian angezeigte Sinn auch den einfältigeren Beschauern der Gemälde an der Stätte des Grabes nicht verschlossen geblieben. Eine umbildende, auf den entsprechenden geistigen Vorgang zielende Fassung (vom Menschen, „qui illigatus fuerat in peccatis“[2]) lag ihnen jedenfalls fern.

Ein interessantes Seitenstück zu der hervorragenden Beliebtheit dieser Darstellung „auf Fresken, Sarkophagen Roms und Galliens, auf Goldgläsern, Mosaiken, Lampen, Broncen, Schnitzereien, ja sogar in Webereien“ (*RE.* II 287) bis tief ins Mittelalter bildet das Aufkommen von Traditionen über das Grab des Lazarus an verschiedenen Orten, zunächst in Palästina,[3] später in Südfrankreich.[4] Vgl. eine kürzlich veröffentlichte „Inschrift aus Kaisareia“:[5]

ΜΗΜΟΡΙΟΝ
ΔΙΑΦΕRШΝ
ΜΑΡΙΑΣ
Κ, ΛΑΖΑΡΟΥ

## p. Christus- und Aposteldarstellungen.

(Fig. 17.)

Es ist für die coemeteriale Wandmalerei bezeichnend, „dass die Apostel als Begleitfiguren bei den erlösenden Wunderthaten so gut wie gar nicht verwendet werden und dass, mit Ausnahme von zwei in derselben Katakombe sich findenden Scenen, die historischen Darstellungen

---

[1] Hippol. in Laz. ed. PITRA l. c. p. 283 begründet den Umstand, dass Jesus nicht selber den Stein abgehoben (v. 39), damit: „Spectatores hic haesitantes erant. Quare dicere potuissent id arte magica factum fuisse et in apparentia tantum (*δοκήσει?*), eo quod mortuus simulatus esset intus, ita ut unus uideretur compellare et alter audire“(!): sie selbst mussten die Verwesung riechen, um zu glauben.

[2] Iren. (s. o. 234). Hippol. in Dan. ed. BRATKE 1891, S. 31, Z. 3—6. Orig. l. c. 349: *καὶ νόμισον εἶναι ἐν ᾅδου μετὰ τῶν σκιῶν καὶ τῶν νεκρῶν καὶ ἐν χώρᾳ νεκρῶν ἢ μνημείοις τὸν κτλ.* (Hebr. 6, 4 f.).

[3] *DCA* II 950. *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden* XVI 1895, S. 459.

[4] JUD, *Maria, Martha und Lazarus in Südfrankreich,* in den *Studien* etc. (s. Anm. 3) 458—67.

[5] GELZER in GUTHE's *Zeitschr. des Pal.-Ver.* XVII 1894, S. 180—2 (aus der *Revue biblique trimestrielle* 1892, p. 617), der wegen der Voranstellung der Maria die Beziehung auf die biblischen Personen vertreten möchte und es für möglich erklärt, dass um 400, wo viele Reliquien von Propheten und Aposteln nach der Reichshauptstadt wanderten, „auch die angeblichen Gebeine der bethanischen Geschwister nach Kaisareia transferirt wurden, welches ja in vorchalkedonensischer Zeit die grosse Metropolis von Palästina war“.

ganz zurücktreten; erst nach und nach, eigentlich erst seit dem Ende des vierten Jahrhunderts treten magistrale Scenen und mit ihnen die Apostel, als vom Herrn Auftrag, Wort und Gesetz für die Gemeinden empfangende Lehrorgane, in den Vordergrund der Darstellung. Aus dem Kollegium heben sich sehr bald Petrus und Paulus heraus, durch bevorzugte Stellung in dem Plenum und durch besonderen Typus ausgezeichnet, bald auch, was im vierten Jahrhunderte ganz vereinzelt dasteht, allein mit Christus abgebildet, die Hauptträger der christlichen Lehre, die Vertreter der Heiligen, welche die todesfreudige Seele in das Paradies geleiten, erst spät als die gekrönten Märtyrer."[1] Darstellungen späterer Kunstzweige stellen zufolge der Beifügung von Namensinschriften, die sie enthalten (Goldgläser, Mosaiken), oder wegen erkennbarer Gesichtstypen, die sich für die Hauptvertreter unter den Aposteln seit dem vierten Jahrhundert bemerkbar machen[2] (Sarkophage, Bronzemedaillon mit den Köpfen der beiden Hauptapostel),[3] die Richtigkeit der Identifikation sicher, so dass ein Rückschluss auf die entsprechenden Fälle der Katakombenmalerei statthaft ist. Hier ist in den Gruppen $p_{4.5}$ wie im Falle $p_1$ Nr. 7, vielleicht auch bei $p_{3.7}$, eine Wiedergabe der beiden Hauptapostel durchaus wahrscheinlich, während man in den Seitenfiguren der Gruppe $w_4$ eher Engel zu sehen hat. Zwar begegnen auch auf Sarkophagen ähnliche Kompositionen, wo auf eine Orans zwei männliche Figuren zueilen oder dieselbe stützen, mit bärtigem dem Apostel-typus angenähertem Gesichtsausdruck,[4] aber hier scheint bereits eine Näherbestimmung stattgefunden zu haben, vielleicht weil der Sinn für die ursprüngliche Bedeutung der Scene inzwischen geschwunden war.

Der hervorragenden Stellung der beiden Hauptapostel in den Kunst-

---

[1] Ficker, *Apostel* 66. (Über die Beischrift „Paulus pastor apostolus" bei einem Fresko s. o. 86 A. 1.)

[2] Ficker S. 60.

[3] *BAC* 1864 tav. Nr. 1. 1887 tav. X Nr. 1, p. 133. Ficker 141 f. Sch., *A*. 355. Über ihr häufiges Vorkommen auf Goldgläsern (öfters neben Heiligen) vgl. Ficker 51. 54 f. (52 f. 55. 58. Kraus, *Geschichte* verweist auf die Apostel und Heiligen im Canon missae: „Die Einwirkung, welche diese Zusammenstellung auf die häufige Verwendung der aufgeführten Namen in der Ikonographie der auf das 4. Jahrhundert folgenden Zeit gewonnen hat, gehört zu den Punkten, wo der Zusammenhang der Liturgie und Kunst sich am frühesten erprobt;" S. 201 nebst A. 3). Auf Sarkophagen neben Christus Ficker 83 f. 85 f. 89 f. 104 ff. 154 A. 1. Zum Mosaik s. o. 82 A. 1 vgl. Apoc. Esdrae ed. Tischdf. p. 30 (E. sieht im Paradiese neben Henoch, Elias und Moses den Petrus und Paulus und Lucas und Matthaeus und sämtliche Gerechte und Patriarchen). Vgl. Kraus. *Geschichte* 192 ff. Bayet p. 50 f.

[4] Ficker S. 83. 109 A. 1. Vgl. oben 142 A. 3.

werken ist ihre gemeinschaftliche Hervorhebung in der Literatur seit 1 Clemens (s. o. 161) an die Seite zu setzen. Ihrer ausgezeichneten Würde entsprach das Ansehen und die Bedeutung der römischen Kirche, deren Anfangsgeschichte mit ihrem Wirken und ihrem Tode nach allgemein kirchlicher Überzeugung verwoben war.[1] Darstellungen ihrer Martyrien begegnen — in der nachkonstantinischen Zeit — neben anderen historischen Scenen aus ihrem Leben (auf den Reliefs).[2] Vielleicht schon unter Konstantin ward der Bau der Petrus- und Paulus-Basilika in Rom begonnen, während Konstantinopel zur selben Zeit eine allen zwölf Aposteln geweihte Kirche erhielt, und in Rom schon vor 336 das Doppelfest ihrer Namen (29. Juni) begangen.[3] An diesem Orte hatte die Übergabe der lex evangelica an Petrus (wie der Predigtauftrag an Paulus), eine Scene, die namentlich in der Sarkophagplastik hervortritt,[4] ihren besonderen Sinn. Denn „diese Kirche wies eine Bischofsweihe (schon um 180) auf, die lückenlos von den gloriosen Aposteln Paulus und Petrus bis zur Gegenwart reichte, und sie allein bewahrte eine kurze, aber bestimmt präcisierte lex, die sie als Summe der apostolischen Tradition bezeichnete, und nach der sie alle Glaubensfragen mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit entschied.“[5]

Der beginnende ceremoniöse Hang der Zeit gab den Darstellungen dieser Gruppe das eigentümliche Gepräge, vermöge dessen sie sich von den andern Scenen, welche in der coemeterialen Wandmalerei zur Ab-

---

[1] 1 Clem. 5. Ign. ad Rom. 4. Iren. adv. haer. III 3, 2. Tert. scorp. 15. Dion. Cor. (und Gaius) bei Eus., h. e. II 25, 5. Commod. c. a. 828. Damasus-epigramm. Sozom. h. e. VII 18, 8. (19, 1) etc. (Vgl. Ficker S. 8 f. 11 ff. 17; Harnack, *Dogmengesch.* [2] I 137 A.) In der Literatur, welche sich im Anschluss an die Zwölfapostellehre gebildet hat, geben Petrus und Paulus (neben den andern Aposteln) einzeln Anordnungen (Constit. per Hippol. ed. de Lag. p. 82. *Αἱ διαταγαὶ κτλ.* ed. Hilgenfeld, *N.T. extra can. rec.* IV[2] 111 ff. Const. ap. VIII). Aus den Nachrichten über Bilder der beiden Apostel sind diejenigen bei Eus., h. e. VII 18 und Aug. de cons. ev. I 10 hervorzuheben. (A. leitet die irrtümliche und verwerfliche Meinung von der Existenz von Schriften Jesu an die beiden Apostel so ab: „occurrit eis Petrus et Paulus, credo quod pluribus locis simul eos cum illo pictos uiderunt“, und schliesst bezeichnenderweise: „Sic omnino errare meruerunt qui Christum et apostolos eius non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt: nec mirum si a pingentibus fingentes decepti sunt“!)

[2] Ficker S. 90 ff. 108.

[3] Vgl. Duchesne l. c. 266.

[4] Ficker 54. 84. 86 f. 120; 2. 3 f. (*RE.* II 609.) Man wird in ihr (s. o. 82 A. 2. 215 A. 3) weder die Übermittlung des Taufbefehls Matth. 28 (Sch., *A.* 227f.) noch eine Erinnerung an den christlichen Taufritus (Duchesne 291 f.) zu sehen haben.

[5] Harnack a. a. O. 406; vgl. oben 154 A. 3.

bildung gelangt sind, abheben: „Der Nimbus, und zwar immer nur der einfache, wird den Aposteln zuerst auf den Fresken der damasianischen Zeit beigegeben."[1] Die Rolle in ihren Händen ist „das Zeichen der Würde und der Lehrthätigkeit."[2] Auch die Kleidung ist in der Regel die vollständige (Tunica und Pallium), ihrer Stellung angemessene.[3] Der Bart erscheint vereinzelt. Die erhobene Rechte deutet den Redegestus an. In dem Hauptsujet dieser Gruppe, welches das vollständige Apostelcollegium zeigt,[4] dienen ihnen als Sitzplätze in der Regel fortlaufende Bänke, während Christus in der Mitte einen erhöhten Platz einnimmt, etwa nach Art der Aufstellung der Plätze für die Geistlichkeit in der Apsis des Kirchenraumes, wo der Bischof „die Cathedra und die an dieselbe anschliessenden Subsellien" die Presbyter einnahmen.[5] Links und rechts oder nur auf einer Seite der Scene befinden sich meist (runde) Behälter (capsae, scrinia) mit Schriftrollen,[6] zur Andeutung des Stoffes der Unterredung, die gelegentlich ($p_1$ Nr. 7) in lebhafterer Komposition vorgeführt wird. Darstellungen etwa des Vollendungszustandes beim Endgericht (nach Matth. 19, 28: Luc. 22, 30)[7] liegen hier nicht vor.

Auch wo Christus allein sitzend erscheint, ist er nicht als Richter,[8] sondern als Lehrer und Autor des neuen Gesetzes abgebildet. Die drei oben S. 83 sub $p_6$ Nr. 1, 2 und Anm. 2 aufgeführten Fälle haben ihre nächste Analogie an der Darstellung in einem Vergilmanuskript des Vatikan, wo der Dichter en face auf einem erhöhten Sitze erscheint, die Füsse aufgestützt, in den Händen eine Purpurrolle, in weisser Toga mit Purpurstreifen; links befindet sich ein pluteus, rechts ein scrinium.[9]

---

1 Wilpert in *Zeitschr. f. kath. Theol.* 1888, S. 161.

2 Ficker S. 80 vgl. 6 A. 9. Schultze, *A.St.* 160 f. *Rolle und Codex* (*Greifswalder Studien. Theol. Abhandlungen.* Gütersloh 1895. S. 147—58).

3 Vgl. Ficker 25 A. 3.

4 Nachrichten über weitere Beispiele dieser Scenen s. bei Ficker S. 28 f. (S. 52 ein Goldglas.) Vgl. 4 f. über die Zwölfzahl (dazu Hieron. in Ezech. X, c. 31: „qui numerus plenae consummataeque uirtutis est").

5 Sch., *A.* 127 (nebst Fig. 37 S. 129). Vgl. (?) die Bezeichnung *στέφανος τοῦ πρεσβυτερίου* Ign. ad Magn. 13 cf. Const. ap. II 28.

6 S. 81. A. 2. Le Blant, *sarc. de la Gaule* 127 A. 3. Vgl. Acta mart. Scil. (*Texts and studies* I 2) p. 114: „Saturninus proconsul dixit: Quae sunt res in capsa uestra? Speratus dixit: Libri et epistolae Pauli uiri iusti." Dass wo diese Rollenbehälter zu zweien auftreten, darin Sinnbilder der beiden Testamente gesehen werden sollten (*RE.* I 178. II 854 sub 4), ist schwerlich anzunehmen.

7 Vgl. das Sterbegebet bei Ficker 6 A. 1.

8 *BAC* 1892, p. 28 f. zu $p_6$ Nr. 2. Die postamentartig ausserhalb des Mittelfeldes im Deckengemälde auftretenden Figuren von Oranten mit Schafen u. s. w. können nicht zu einer Erklärung der Hauptfigur herangezogen werden.

9 de Nolhac in *Mélanges d'arch. et d'hist.* IV 1884, pl. XI, p. 320 sub 2.

Dagegen wird Christus in den Fällen $p_7$ wirklich in seiner Eigenschaft als Richter abgebildet sein, wie der erhöhte Sitz[1] und die Haltung der Figuren zu seinen Füssen beweist. Aber er erscheint noch nicht als der Weltenrichter, sondern nur in der Beziehung zu einzelnen bestimmten Verstorbenen (vgl. 84 A. 1). Das Haupt ist bei Nr. 1 wie in einigen Fällen von $p_1$ aus der Zeit des Damasus mit dem Nimbus umkleidet, der als notwendiges Kennzeichen für die Bedeutung der Darstellung bei den jugendlichen Porträts[2] dient, den ersten Christusbildern, welche ausserhalb einer umgebenden Handlung in der christlichen Kunst auftauchen. Dabei will erwogen sein, dass Nr. 4 sich in demselben Raume befindet wie $p_1$ Nr. 5, d. h. das Gruppenbild wird den nächsten Anlass zur Sonderabbildung geliefert haben. Auch die anderen Fälle (Nr. 1—3) werden der nachkonstantinischen Zeit entstammen. Eine Individualisirung des Christusbildes ist noch zu vermissen. Bis zur Herausbildung eines bestimmten (bärtigen) Typus ist noch einige Zeit vergangen.[3]

## q. Hirtendarstellungen.

(Fig. 1. 18. 19.)

Die einzige direkte Nachricht, welche uns ausser bei Clemens von Alexandrien (s. o. 9 A. 3) über das Vorhandensein bestimmter Kunstdarstellungen bei den Christen erhalten ist, bietet Tertullian de pud. 7. 10, wonach sich der gute Hirt (Luc. 15, 4 f.) als Gegenstand der künstlerischen Darstellung auf Kelchen, speciell Abendmahlskelchen, bei den (römischen) Christen fand. Auf dieses und die anderen Gleichnisse Luc. 15 beriefen sich die römischen Gegner zur Rechtfertigung ihrer Zulassung der „Hurer

---

[1] *βῆμα* (2 Cor. 5, 10) und *θρόνος* (des Paulus von Samosata) vgl. Eus. h. e. VII 30, 9; catasta s. u. sub v. — Weltgerichtsbilder s. o. 20 A. Kraus, *RE.* 985—7.

[2] Zum jugendlichen Aussehen Christi s. o. 130 f. 144 A. 3. 188 A. 2. Der grüne (blaue) Nimbus, den auch die Engelfigur in $g_2$ aufweist (s. o. 55), begegnet in pompejanischen Wandgemälden (blau oder hellblau) bei thronenden weiblichen (W. Zahn a. a. O. II 76. 40. III 92. 93; 44 Circe) und männlichen (II 88 Jupiter) Gottheiten. Im 4. Jahrhundert wurde auch der Kaiser durch den Nimbus ausgezeichnet (Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354.* Berlin 1888, S. 33; vgl. Sch., *A.St.* 62 A. 1. 2).

[3] Vgl. den Art. Jesus Christus, Bildnisse von Kraus, *RE.* II 15 ff., der „den Wechsel des Typus auf einen allmählig sich vollziehenden Wechsel der Phantasie" zurückführt, „wie er seit dem 4. Jahrh. sich in dem alternden Römerreich vollzog". Das bedarf aber noch einer näheren Bestimmung (bei dem seit ca. 400 immer stärkeren Vorwalten der asketischen Bestrebungen vielleicht im Sinne der Bemerkung s. o. 131 A. 1). Kraus, *Gesch.* 176 ff.

und Ehebrecher" zur Busse,[1] nach Tertullian's Meinung mit Unrecht, da die historische Veranlassung des Gleichnisses (v. 2) bei der Erklärung desselben nicht ausser Acht gesetzt werden dürfe. Nicht die Wiederaufnahme eines gefallenen Christen, sondern die Aufnahme der Heiden in die christliche Gemeinde sei in den Gleichnissen gemeint.

Die Auslegung Kallist's, des mutmasslichen Verfassers des von Tertullian bekämpften Bussedikts, hat jene Kelchdarstellungen nicht erst geschaffen, sondern bereits vorgefunden. Die Beziehung des Gegenstandes auf Luc. 15, 4 f. ist schon darum sicher gestellt, weil nur hier in der Schrift (vgl. Jes. 40, 11. Ez. 34, 16. Matth. 18, 12 f.) von einem wirklichen auf die Schulter-Nehmen des Schafes die Rede ist. Allein aus Joh. 10 stammt die Selbstbezeichnung Jesu als des „guten Hirten" und die nähere Darlegung seiner persönlichen (Lebens-)Hingabe zum Besten der Herde (v. 11. 17 f. cf. 2). Aber man darf nicht sagen, dass der Gegenstand, sofern er überhaupt einer biblischen Anregung seine Verbreitung verdankt, in dieser Selbstbezeichnung (Joh. 10) „den Anlass" gefunden hätte, oder dass eine „Korrespondenz zwischen Ps. 22, 1 ff. (LXX) und Apoc. 7, 17" ausreichte, „die Symbolik festzustellen".[2] Es ist richtig, dass in zahlreichen alttestamentlichen Stellen das Bild vom Hirten und der Herde, vom Verhältnis Gottes zu seinem Volke (gelegentlich auch mit Bezug auf die Stellung der Priester zum Volke) gebraucht wird,[3] und dass im N.T. Anknüpfungen an dieses Bild für das Verhältnis des Heilandes zu seinen Jüngern vorliegen.[4] Aber es steht ausser Frage, dass

---

[1] c. 7: „ouis proprie Christianus et grex domini ecclesiae populus et pastor bonus Christus et ideo Christianus in oue intellegendus qui ab ecclesiae grege errauerit". (Rolffs a. a. O. 106; vgl. 69 ff.)

[2] Sch., *A.* 172. 173 A. Eine Darstellung mit unverkennbarer Bezugnahme auf Joh. 10, 12 f. bietet ein Feld an der Elfenbeinkassette von Brescia (Sch., *A.* 279 Fig. 87, rechts).

[3] Sch., *A.St.* 72 (vgl. noch LXX ps. 73, 1. 77, 52. 99, 3). 1 Clem. 59. Das Bild vom Hirten und der Herde mit Bezug auf die christlichen Priester s. namentlich bei Cyprian; auch bereits 1 Petr. 5, 2. „Gemeindehirten" heissen auch „die sakralen Stifter und jeweiligen Thiasarchen griechischer Vereine" (Maass a. a. O. 180; A. 12 f.).

[4] Matth. 26, 31 u. Par. (nach Sach. 13, 7). 1 Petr. 2, 25. 5, 4 (*φανερωθέντος τοῦ ἀρχιποιμένος*) cf. IV Esr. 2, 34: „expectate pastorem uestrum, requiem aeternitatis dabit uobis, quoniam in proximo est ille qui in fine saeculi aduenietʺ. Hebr. 13, 20 (*τὸν ποιμένα τῶν προβάτων τὸν μέγαν*, nach Jes. 63, 11?) cf. Eus., h. e. X 4, 28. Clem. Alex., hymn. (am Schlusse des paedag.):

*Ἡγοῦ, προβάτων*
*λογικῶν ποιμήν,*
. . . . . . .
*γάλα οὐράνιον κτλ.*

dieses Sujet, eine biblische Entlehnung voraussetzt, nur aus der Lucasstelle abgeleitet sein kann, der ps. 118, 176 LXX am nächsten steht: *ἐπλανήθην ὡς πρόβατον ἀπολωλός, ζήτησον τὸν δοῦλόν σου, ὅτι τὰς ἐντολάς σου οὐκ ἐπελαθόμην.* Dabei will noch der Zusatz *χαίρων* bei Lucas beachtet sein. Es ist, als ob auch die Darstellungen etwas von dem Freudegefühl atmen, das den Hirten erfüllte, als er das für verloren gehaltene Schaf auf seine Achseln nahm.

Was die Anwendung des Gleichnisses auf das Leben der Gemeinde betrifft, so wird man sowohl der Auslegung Kallist's[1] wie derjenigen seines Gegners ihre Berechtigung zugestehen müssen, jener vielleicht noch mit grösserem Rechte. Denn jeder aufrichtige Christ wurde gewiss angesichts des Gleichnisses sowohl an die eigenen (nach der Taufe begangenen) Verfehlungen gegen Gott als an dessen erbarmende Macht erinnert, etwa im Sinne einer Gebetsrede Ephraem's: „O bone et mansuete, quaere ac inueni nos perditos, ne terrore quaeras nos, quia perditis congruit misericordia. Non immissa ira inuenisti ouem perditam quae gratia tua reuersa est. Pro minis iustitiae tuae gesta est in humeris tuis“ *etc.*[2] Irenaeus giebt dem Gleichnisse sogar eine Anwendung im Rahmen seiner soteriologischen Auffassung, da er in dem zu rettenden Schafe den „zuerst gebildeten“ Menschen (Adam) sieht (*adv. haer.* III 23, 1. 8), während er es anderwärts (V 12, 3) benutzt, die (in Adam gestorbene) Substanz des Fleisches zu kennzeichnen, die auch der Rettung teilhaftig werden müsse, also zur Erhärtung des Dogmas von der Fleischesauferstehung, ähnlich wie Tert. de res. 34 betont, dass auch der Leib des Schafes herbeigetragen sei. Auf der andern Seite sahen die Valentinianer in dem verlorenen Schafe die ausserhalb des Pleroma umherirrende Achamoth (Iren. I 8, 4), Simon Magus die von ihm herumgeführte Helena (als *ἔννοια* gefasst; l. c. 23, 2).

Die Parabel, welche die erbarmende Liebe, „das Interesse Gottes an der einzelnen Seele, die das Christentum bezeichnende Beziehung auf das Individuum“[3] ergreifend zur Anschauung bringt, bewährte somit an der Vielseitigkeit ihres Gebrauchs ihre Anziehungskraft. Sie findet sich auf kultischen Gefässen wie an den Stätten des Grabes, in den kühnsten

Christus wird hier auch *ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν* und *ποιμὴν . . . παναγοῦς ποίμνης* genannt; Mart. Polyc. 19 nennt ihn u. a. *ποιμένα τῆς κατὰ τὴν οἰκουμένην καθολικῆς ἐκκλησίας.* Vgl. Eus. oben 214 A. 1. Aphraat. l. c. 160. 337.

[1] Vgl. (in Bezug auf die Ketzertaufe) Cypr. ep. LXXI 2.

[2] ed. LAMY III 1889, p. 28. Ähnlich lautende Gedanken trifft man in (späteren Sterbe-)Liturgien (*BAC* 1892, p. 143 f. *RE.* II 593 sub 4. PÉRATÉ p. 82).

[3] HOLTZMANN im *Hand-Commentar* 1889, S. 209.

spekulativen Systemen wie in der bescheidenen Verwendung zu religiöser Erhebung.

Aber es ist im Verlaufe der kunsthistorischen Forschung in Frage gestellt worden, ob das Sujet überhaupt einer biblischen Anregung seine Entstehung verdanke und nicht vielmehr aus formeller Anlehnung an profane Hirtendarstellungen, insbesondere den kriophoren Typus, zu erklären sei.

Dagegen hat VEYRIES am wirksamsten geltend gemacht, dass schon in der römischen Epoche die Einheit des kriophoren Typus zerbrochen war und Hirtenfiguren, genreartige, die schon die hellenistische Kunst aufwies, darunter nur selten Repräsentanten von Gottheiten (z. B. Aristaeus), seinen Platz einnahmen, und dass alle möglichen (mythologischen) Gestalten, deren Legende nur die geringste bukolische Anspielung gestattete, nunmehr pastorale Attribute empfingen, wovon auch die in dieser Richtung am stärksten beeinflusste Plastik (des 3. und 4. Jahrhunderts), welche nicht den guten Hirten, sondern Hirten in verschiedener Haltung und in pastoralen Scenen von sehr allgemeinem Charakter vorführt, Zeugnis ablegt; dass dagegen in der Malerei als dem ersten Zweige der altchristlichen Kunst, einem Bindegliede zwischen der heidnischen und der christlichen Kunst, der wahre Typus des guten Hirten geschaffen wurde, was aus der Häufigkeit seines Vorkommens und der eigenartigen Beschaffenheit seiner Attribute erwiesen wird.[1] Die Verschiedenheit der Stellung des guten Hirten beweise, dass „le type chrétien procède, non pas du type criophore directement et exclusivement, mais des représentations pastorales en général“, möge auch die kriophore Haltung die häufigste sein. „Avant tout, ce qui a donné aux peintres des Catacombes l'idée de charger la brébis sur les épaules du Bon Pasteur, c'est la parabole évangélique dont cette attitude ex-

[1] *Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien* (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* XXXIX) 1884, p. 55. 57. 59. 75. 64. 78. 65 ff. (Der fälschlich bärtige Typus mehrerer Abbildungen — s. o. 27 f. — hat den Verf. gelegentlich zu unnötigen Folgerungen geführt.) Profane Wandgemälde aus der (griechisch-)römischen Epoche (7 Nummern) s. p. 53 f. (Nr. 27 vgl. die Photographie — PARKER's? — Nr. 2242 Opferscene, auf dem Palatin: in der Mitte ein junger Hirt mit Lamm auf Schulter, der mit der Rechten dessen Beine zusammenfasst; Nr. 32 zwei junge Hirten mit Schafen aus einem Kolumbarium an der Porta Maggiore ROLLER I pl. L *bis* Fig. 2). Eine Abweisung der These von der Entstehung aus den heidnischen Vorbildern s. bei DE ROSSI, *R.S.* I 346 f. II 352 f. cf. 323; auch BERGNER a. a. O. 23 tritt für Ableitung aus der Lucasparabel ein. Vgl. FARRAR l. c. 39: „If the idea was taken from the Gospels, the analogue was found in Pagan monuments“. ROLLER I 92. 265.

primait, mieux que toute autre, la signification et le caractère" (p. 73). Die Maler hatten gewisse Modelle vor Augen. Dabei verloren sie weder den evangelischen Text noch das wirkliche Leben aus dem Auge; „il y a d'autres exemples qu'une sincérité parfaite, une conviction ardente aient compensé l'absence de talent et de savoir". Initiative und Originalität seien nicht zu verkennen; sie hielten sich an die Wirklichkeit „que leur présentait la vie des pauvres, des esclaves et des paysans, leurs contemporains et leurs pères" (p. 79).

Der Einfluss des biblischen Stoffes auf die Kunstdarstellungen in den Katakomben[1] wird auch ersichtlich in Anbetracht der Schilderungen, welche die Plastik dem Sujet gegeben hat. Ein vermehrter profaner Einfluss fällt an allen Erzeugnissen derselben, zumal den frühesten, ins Auge, so dass man ein Recht hat zu der Vermutung, dass die letzteren überhaupt nicht christlichen, sondern heidnischen Magazinen ihr Dasein verdanken.[2] Eine weit grössere Freiheit in der Haltung und Bewegung der Figuren, die, häufig zu mehreren an demselben Monument auftretend, einer reicheren Komposition eingegliedert werden und schon im Gesichtsausdruck die grösste Mannigfaltigkeit aufweisen, macht sich geltend; man trifft nunmehr, wenn auch seltener, den bärtigen Typus des Hirten an. Vielfach hält es schwer, überhaupt etwas Christliches an diesen Figuren zu entdecken, die auch in der Kleidung von ihren Vorgängern im Freskencyklus abstechen. Nicht bloss die Exomis begegnet wieder häufiger (s. o. 93 A. 1), auch ein Ziegenfell bedeckt hin und wieder die Schultern des Hirten.[3] Der „bukolische Charakter" dieser Figuren[4] ist so ausgeprägt, dass sie in der That eher durch heidnische Zeugnisse als durch christliche ihre Erläuterung erhalten können.[5] Aber der Umstand, dass sie auf heidnischen

[1] Eine Zusammenstellung der Fälle s. SCH., *A.St.* 65 f. A. 1. BERGNER a. a. O. 12. (Auf Vollständigkeit können diese Aufzählungen keinen Anspruch erheben. Das Bedürfnis einer neuen gründlichen Aufstellung macht sich geltend.) Für den Orient vgl. (EUS. vita Const. III 49.) SCH., *A.St.* 68 A. 1. BAYET p. 16 f., der an die Verbreitung des P. Hermae im Orient erinnert. Zu den Fällen s. o. 85 A. 1 vgl. noch WILPERT, *Fractio panis* 38 (PRISCILLAE, Mitte des Bogens der Nische G am Atrium; „Kopf und Schultern sind mit dem Stuck zerstört").

[2] Hier begegnen in voller Unbefangenheit Darstellungen von Amor und Psyche, von Odysseus und den Sirenen u. s. w.

[3] So auch auf dem Arkosolbilde in OSTRIANUM s. o. 96 sub $q_2$, wo ein Schaf gemolken wird (A. 3). Allerdings nimmt hier eine Orans die Mitte der Darstellung ein, wie sie auch auf Sarkophagen mit Hirtenfiguren korrespondirend auftritt.

[4] VEYRIES p. 76.

[5] Vgl. die Zeugnisse *RE.* II 591, denen andere anzuschliessen wären.

Sarkophagen noch seltener begegnen,[1] und die indirekte Abhängigkeit von dem Typus des guten Hirten im Freskencyklus, welche wenigstens anzuerkennen ist,[2] sichern ein wenn auch nur geringes Maass von Selbständigkeit der Erfindung. Auch hier blickt, wenn auch in starker Abmilderung, die biblische Bezugnahme hindurch, die sich auf späteren Produkten dieses Kunstzweiges dann wieder in erhöhtem Maasse geltend macht.[3]

Auf diese Klasse der Monnumente und nicht auf die Erzeugnisse der Malerei passen auch die Beschreibungen, welche im Hirten des Hermas und in anderen altchristlichen Schriften von Hirtenfiguren vorliegen. Sowohl die Kleidung des Bussengels (vis. V 1 cf. sim. X 1) dort als die der Schafhirten sim. VI, des „Engels der Lust und Täuschung“ von munterem (1, 5 cf. 2, 1) und des „Strafengels“ von wildem Ansehen (2, 5 cf. 3, 2) erinnern nicht an den Typus des guten Hirten, sondern an die zahlreichen Hirtenfiguren, deren Vielgestaltigkeit wir namentlich an der Sarkophagplastik bewundern, und es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass Engel mit solchen Eigenschaften in Hirtengestalt auftreten.[4] Selbst in dem Hirten im Himmel, der die Perpetua begrüsst (s. o. 185), sind keinerlei Anzeichen gegeben für seine Gleichsetzung mit dem guten Hirten im Gleichnis, mag auch die Identität der Person hier festliegen.

Andrerseits hat man sich zu erinnern, dass der heidnischen Anschauung mancher der Götter in Hirtengestalt vorschwebte, wie Hades,[5]

---

[1] Grousset, *Le bon pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens* in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome* 1885, p. 165: „L'extension de ces scènes est le grand travail de la sculpture chrétienne dans la seconde moitié du troisième siècle.“ (Beispiele p. 167—9.) Vgl. desselben Verf. *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Catalogue des sarc. chr. de Rome* etc. (*Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* XLII) 1885.

[2] Veyries p. 76. Grousset, *Le bon pasteur* p. 165. 170. 177.

[3] Der gute Hirt erscheint z. B. der Mittelfigur im Apostelbilde ($p_1$) substituirt (ohne tieferen Sinn! *RE.* II 593 sub 3), und umgekehrt werden Lämmer für die Apostel eingesetzt. Oder die Scheidung der Böcke und Lämmer (Matth. 25) kommt zur Darstellung. Wo eine biblische Bezugnahme in dieser Weise zu erkennen ist, wird die später mehr beliebt gewordene Gewandung (s. o. 94 f.) bevorzugt. Beispiele des Zusammenauftretens des g. H. mit profanen Darstellungen s. bei Le Blant, *sarc. de la Gaule* VI (A. 1).

[4] Eher könnte das Hüpfen der Schafe (sim. VI 1, 6 cf. 2, 3 f.) durch die Schilderungen einzelner Fresken illustrirt werden, dem jedoch ein tieferer Sinn nicht zugrunde liegt.

[5] Sch., *A.St.* 73.

Orpheus[1] und Attis.[2] Gerade die Orpheusbilder in den Katakomben erinnern auf das stärkste an gleichartige Schilderungen von Hirtendarstellungen. Aber von der Form auf die Sache zu schliessen und einen inneren Bezug zwischen den wesentlich verschiedenen Gegenständen herzustellen, ist verkehrt. Mit dem Beherrscher der Unterwelt steht der gute Hirte in keinerlei Beziehung.[3]

Überhaupt ist die sepulkrale Bedeutung, die dem Gegenstande möglicherweise beizumessen wäre, keine in ihm selbst begründete. Die Darlegungen SCHULTZE's, die sich ihm „bei erneuerter Prüfung bestätigt haben" (*A.* 173 Anm.), sind stark anfechtbar, und die Zahl der *A.St.* 68 ff. beigebrachten Gründe steht zu ihrer Beweiskraft in keinem Verhältnis. Spätere Monumente (Sarkophage S. 69 f. 70 f.)[4] können, wie sich ergeben hat, nichts für die frühere Bedeutung der Darstellungen besagen. Weder die äussere Umgebung des Bildes (S. 68 f.) noch die landschaftliche Umgebung im Bilde selbst (S. 70) tragen etwas für die Bedeutung der Scene aus; der Satz: „gegen landschaftliche Scenerie ist die altchristliche Kunst immer sehr gleichgültig gewesen" ist mindestens sehr missverständlich.[5] Die Bäume mögen allerdings zugleich, „wie ein Säulen- oder Kandelaberpaar" (auf Grabsteinen),

---

[1] MAASS a. a. O. 65 (*βουκόλος*, noch im Hades Verg. Aen. VI 642 ff.). 180. 182: „Auch auf sakralem Gebiete lässt sich der Schafhirte (*ποιμήν*) schon sehr früh nachweisen; . . . . Aristaios, der gern als Schafhirte dargestellt wird, ist Kultstifter des Dionysos und des Orpheus."

[2] Vgl. G. FICKER über das Aberkiosepitaph (*Ber. der Berliner Akad.* 1894, S. 87—112). VEYRIES deutet vier kriophore Figuren aus dem Orient (p. 60 f.) auf Attis (p. 61 f.); er sieht darin „emblèmes de l'éternelle jeunesse du Soleil" (80). Die Verse (3 ff.) des Aberkiosepitaphs:

*ποιμένος ἁγνοῦ,*
*ὃς βόσκει προβάτων ἀγέλας οὔρεσι πεδίοις τε,*
*ὀφθαλμοὺς ὃς ἔχει μεγάλους πάντη καθορόωντας.*
*οὗτος γάρ μ' ἐδίδαξε [λόγους καὶ] γράμματα πιστά.*
*εἰς Ῥώμην ὃς ἔπεμψεν ἐμὲν κτλ.*

können für eine Deutung des Hirtenbildes nicht inbetracht kommen. (Grosse Augen zeigt der Hirt im Falle Nr. 73.) MAASS fasst den Hirten des Aberkios „als religiösen Vereinsleiter" (S. 183).

[3] Ebensowenig mit dem Seelenführer Hermes (HEINRICI a. a. O. 739. KRAUS, *Geschichte* 101); andere Begründungen für eine sepulkrale Fassung s. *RE.* II 593 f. sub 4. LIELL (nach LE BLANT) a. a. O. 168 f. FICKER, *Theol. Lit.-Zeitg.* 1895, Sp. 674.

[4] Ein Adorationsgestus liegt im Falle Nr. 52 (Fig. 1!) nicht vor; die Haltung des rechten Armes ist lediglich der Haltung der Arme bei den entsprechenden Orantenfiguren nachgebildet.

[5] Desgleichen für die biblischen Sujets, in welchen SCHULTZE sie vermisst (a. c).

„den Eingang in das Paradies bezeichnet" haben,[1] ursprünglich bilden sie aber ein für die Form der Darstellung, zumal auf dieser Stufe der Kunstentwicklung, nicht unwesentliches dekoratives Element, als „abrégé du paysage, du site champêtre dans lequel il était naturel de placer un personnage pastoral".[2] Auch an der Berufung auf die Stelle der Perpetuaakten für seine Auffassung (S. 71) ist nur soviel richtig, dass sich die altchristliche Phantasie den Zustand der Seligen gern in lieblicher landschaftlicher Umgebung vorstellte (s. o. 201), und zu einer solchen gehörte nach verbreiteter zeitgenössischer Kunstauffassung auch die Figur eines Hirten. Eben dies Moment wird für die Verbreitung der Hirtendarstellungen überhaupt mit in Anschlag zu bringen sein. Und wenn eine Orans oder deren mehrere im Bilde neben dem guten Hirten auftreten (S. 68 A. 3, s. o. 96. 113 sub $\alpha$ cf. 98 A. 2), so findet das seine Erklärung in der gleichen Rücksichtnahme. Die angeführten alttestamentlichen Stellen (s. o. 245 A. 3) schliesslich beweisen für eine sepulkrale Deutung gar nichts; sie sind von der allgemeinen (liebevollen) Führung des Gläubigen und der gläubigen Gemeinde durch Gott zu verstehen,[3] die den Sinn des neutestamentlichen Gleichnisses verbreitet haben mag (s. bes. ps. 118, 176).

Mit Recht hat Schultze aber das Nebensächliche von „Milcheimer, Tasche, Stab und andere(n) pastorale(n) Utensilien, mit welchen der gute Hirte ausstaffirt erscheint", betont und den Irrtum moderner Exegeten, die „in diesen Zuthaten einen symbolischen Inhalt" sehen[4] (S. 73 f.), abgewiesen. Sie sind zwar von archäologischem Interesse, aber ohne irgend welche tiefere Bedeutung. Nicht einmal in dem Falle, wo einzelne Schafe neben einem Milcheimer erscheinen (s. o. 98 A. 1), ist eine solche

---

[1] Heuser, *RE.* II 594 sub 5 sieht in den beiden Bäumen sogar „die Sinnbilder der Ecclesia ex circumcisione und der Ecclesia ex gentibus" und in den beiden Schafen gleichfalls „Sinnbilder der Juden- und der Heidenchristen"!

[2] Veyries p. 71.

[3] Das Bild ps. 48, 15 LXX hat lediglich in der Vorstellung von dem dichtgedrängten Zusammensein der Verstorbenen in der Unterwelt seinen Anlass.

[4] de Rossi I 348 f. *RE.* I 439—41. II 450 f. cf. 394 f. über mulctra (s. o. 94 A. 2; vgl. Stellen der Profanliteratur *RE.* II 450. Veyries p. 65 A. 8), vgl. Veyries p. 71; *RE.* I 667 f. II 594 f. über pedum (s. o. 95), vgl. Veyries p. 69 sub 5; *RE.* II 816 f. über syrinx (s. o. 93 A. 2), vgl. Münter I 62 A. 28. Veyries p. 70 sub 6. Woermann, *Über den landsch. Natursinn* S. 73 (am Anfange des ersten Idylls Theokrit's findet sich der „Vergleich des Syrinx-Blasens des Hirten mit dem Gesäusel der Pinie am Quell"). Der flatternde Mantel und die gegürtete Tunica sind das Zeichen des Reisenden während des Marsches (Veyries p. 66 A. 3. 68; vgl. p. 67 — und oben S. 93 A. 1 — über Exomis, p. 67 f. über Colobium und Tunica).

annehmbar. Höchstens enthalten sie wiederum entfernte Andeutungen auf die Umgebung der Seligen im Jenseits.[1] Das einzelne Lamm aber als christliches (eucharistisches) Symbol in seiner Identifikation mit Christus ist erst für das vierte Jahrhundert nachweisbar.[2]

Wenn eine direkte sepulkrale Bedeutung für das Sujet des guten Hirten sonach abzuweisen ist, so liegt sie doch indirekt in dem Umstande begründet, dass mancher Beschauer an der Stätte des Grabes die darin zum Ausdruck gelangende erbarmende Liebe des Erlösers (Gottes?) mit dem Geschicke des Verstorbenen oder mit seinem eigenen zukünftigen Geschicke in Beziehung setzen mochte. Der Hirt „verbildlicht ... jedem Verirrten das Gnadenamt, das Christus für alle Zeiten verwaltet. Gestalt und Bedeutung verketten sich in diesem Vorgang ausserdem enger. Der Hirt ist nicht Christus, doch Christus wirklich der Seelenhirt.“ Es ist „den christlichen Malern nicht häufig geglückt, in antiker Form die christlich befriedigte innere Güte so unbefangen zum Ausdruck zu bringen“.[3] „L'âme des premiers fidèles se complaisait ... dans ces images douces et consolantes, dans cette poésie du Nouveau Testament qui n'est que l'exaltation des vertus de prédilection du christianisme: humilité, charité, onction, tendresse, — vertus que le Christ n'avait pas inventées, assurément, mais dont le langage humain n'avait pas avant lui trouvé l'expression et que l'art avait négligées ou meprisées“.[4] Dem entspricht der friedliche Charakter der Herdentiere,[5]

---

[1] Vgl. Passio SS. Montani etc. 8 p. 277 (s. o. 188 Anm.).

[2] Münter I 81—3. de Waal, *RE.* II 264—7. Ficker, *Apostel* S. 149 ff. A. 5. Steinmann a. a. O. 7 f. A. 1 f.

[3] Hotho a. a. O. 36. 39. Hier bestätigt es sich wieder, dass nicht eigentlich die Person Christi, sondern die Handlung, die durch ihn (oder Gott?) ausgeübt wird, den Nachdruck erhält. So vergegenwärtigte man sich im Zeitalter der Verfolgungen in diesen Kreisen den Eindruck von seiner göttlichen Person (Pératé p. 83).

[4] Veyries p. 70. Tert. de pat. 12 hebt als Motiv des Suchens die Geduld des guten Hirten hervor; später heisst es bei Basilius hom. in Mam. mart. 3 (ed. Maur. II 1722, p. 186) zum Lobe der frommen Armut: *ποιμὴν οὐδὲν μέγα, οὐδὲ σοφὸν ἐπιτήδευμα. οὐκ ἂν ὀργισθεὶς ἀντὶ ὀνείδους εἶπες τῷ παροξύναντί σε ποιμὴν εἶ; ποιμὴν οὐδὲν πλέον τῆς ἐφημέρου τροφῆς κεκτημένος, πήραν ἀνημμένος καὶ κορύνην φέρων καὶ τὰ πρὸς ἡμέραν ἐφόδια, οὐδεμίαν μέριμναν περὶ τοῦ αὔριον ἔχων, θηρίοις πολέμιος, ἡμερωτάτων ζώων σύννομος. φεύγων ἀγοράν, φεύγων δικαστήρια, οὐ γνωρίζων συκοφάντας, οὐ γνωρίζων ἐμπορίαν, οὐκ εἰδὼς πλοῦτον, οὐκ ἔχων ἰδίαν σκέπην, ὑπὸ τὴν κοινὴν τοῦ κόσμου διαιτώμενος, ἐν νυκτὶ πρὸς οὐρανὸν ἀναβλέπων, καὶ διὰ τῶν ἀστέρων ἀναγινώσκων τὸ θαῦμα τοῦ πεποιηκότος.*

[5] Cyprian. de zelo et liv. 12 sieht sich durch die Herde Christi an „sein Volk“ erinnert: Oues nominat, ut innocentia christiana ouibus aequetur. Agnos

ohne dass eine Identifikation (mit dem Gläubigen) auch hier ohne weiteres statthaft wäre. „Der Grundgedanke“ des Bildes ist „die Rettung der einzelnen Menschenseele“. „Das innerste Lebenselement ist hier auf eine kurze Formel gebracht.“[1] Daher die grosse Verbreitung der Darstellungen auf dieser Anfangsstufe der christlichen Kunst, welche an „die Monotonie einer geheiligten Formel“[2] gemahnt. Erst späterhin begegnet (in den Sterbeliturgien, s. o. 246 A. 2) eine Anwendung des Gleichnisses mit speciellerer Rücksicht auf die Zukunft, zu einer Zeit, als bereits die Beliebtheit des Sujets zu schwinden begann.[3]

## r. Jahreszeiten.

(Fig. 21—23.)

Auch dieses Sujet ist durch ein gewisses Behagen in der Vorführung von Scenen ländlichen Lebens und ländlicher Beschäftigung ausgezeichnet. Es wird jedoch auch ohne Zusammenhang mit dem Hirtenbilde (vgl. Nr. 2) verständlich gewesen sein. Der „Ausblick auf Tod und Ewigkeit“, welcher in dieser Verbindung gegeben sein soll,[4] legte sich gewiss jedem ernsten Beschauer an der Stätte des Grabes nahe, insofern er durch die verschiedenen den Wechsel der Jahreszeiten abbildenden Erntehandlungen an das Wechselvolle des eigenen Daseins gemahnt wurde. Die heitere Art der Vorführung, in welcher Lieblingsbeschäftigungen des menschlichen Lebens in idealisirter Gestalt erscheinen, verhinderte jede Trübe des Ausblicks, wenn sie nicht gar einen Ausdruck des Seligkeitszustandes selbst enthält, etwa wie auf gleichzeitigen heidnischen Sarkophagen „die festliche Freude des bacchischen Kreises . . . als ein Sinnbild der zu hoffenden Seligkeit“ im Verein mit anderen bewegteren Darstellungen (Nereiden etc.) gegolten hat.[5]

Christliche Apologeten und Schriftsteller erblicken in dem Wechsel der Jahreszeiten entweder einen Beleg für die Vortrefflichkeit und Einheitlichkeit der göttlichen Weltleitung[6] oder geradezu einen Beweis für

---

uocat, ut agnorum naturam simplicem simplicitas mentis imitetur.“ cf. de cath. eccl. unit. 9 (s. o. 209 A. 3).

[1] Bergner a. a. O. 24.

[2] Grousset, *Mélanges* l. c. 166.

[3] Eine Erklärung dafür s. bei Bergner S. 25.

[4] Kraus, *RE.* II 4. *Geschichte* 206. Doch ist die Beobachtung *DCA.* II 1875 (Seasons, the four) nicht belanglos: „The customary use of this subject seems to have died away, perhaps with a parallel decline to that of the Good Shepherd.“

[5] Friedländer a. a. O. III 695. Vgl. Frantz a. a. O. I 31 f. A. 2.

[6] 1 Clem. 20, 9. Arist. apol. 4 (a. a. O. 13 ff.). Min. Fel. Oct. 17. Vgl. Justin. apol. 13.

die Auferstehung,[1] während andere den Blick von dem Trügerischen und Unvollkommenen in diesem Wechsel auf die Fülle und Annehmlichkeit des zukünftigen Zustandes lenken,[2] der auch als Sommer für die Gerechten, als Winter für die Sünder bezeichnet wird.[3]

Cyprian epist. XXXVII (C. Moysi et Maximo presbyteris et ceteris confessoribus fratribus), 1 f. schreibt, dass die Länge der Zeit der Kerkerhaft der römischen Bekenner und ihre Wiederholung des Bekenntnisses mit den Tagen und Monaten ihre Ehren und Verdienste erhöhe, deren Abzeichen die Ehrenzeichen der heidnischen Magistrate überträfen (c. 2): .... „per uicissitudinem mensium transmeauit hibernum: sed uos inclusi tempora hiemis persecutionis hieme pensatis. successit hiemi uerna temperies rosis laeta et floribus coronata: sed uobis rosae et flores de paradisi deliciis (!) aderant et caput uestrum serta caelestia coronabant. aestas ecce messium fertilitate fecunda est et area frugibus plena est: sed uos qui gloriam seminastis frugem gloriae metitis *etc.* nec deest te autumno ad munera fungenda temporis gratia spiritalis. uindemia foris premitur et profutura poculis in torcularibus uua calcatur: uos de domini uinea pingues racemi .... torcular nostrum carcere torquente sentitis, uini uice sanguinem funditis .... sic apud seruos dei annus euoluitur. sic spiritalibus meritis et caelestibus praemiis temporum uicissitudo celebratur."

Die Stelle ist von mehrfachem Interesse, nicht wegen der Einzelausdeutung, die die Jahreszeiten durch die subjektive Gedankenverbindung des tröstenden Bischofs bei dieser Gelegenheit erfahren, sondern weil sie mit andern bestätigt, 1) dass aufseiten der Christen sowohl ein ausgeprägtes Gefühl für den äusseren Wechsel im Naturverlauf wie ein starkes Naturgefühl überhaupt vorhanden war, kaum geringer als bei Männern des augusteischen Zeitalters und in der alexandrinischen Periode.[4] Selbst in rauhen Momenten erstarb dieser Sinn nicht. Er spricht schon aus dem Hirten des Hermas. In den Schriften des Basilius und anderer

[1] Tert. de res. 12. cf. apol. 48. Min. Fel. Oct. 34.

[2] Tatian. or. 20 (ed. SCHWARTZ p. 22 $_{21-4}$). Cypr. ad Demetr. 20.

[3] Herm. sim. III f. cf. Orig. exh. ad mart. 31.

[4] Vgl. WOERMANN, *Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer* 1871. (S. 65 Gründe für die „Umgestaltung des gesamten Empfindungslebens" in der hellenistischen Epoche; S. 73 über bukolische Dichtung; S. 82: die Religion der Römer „hatte sich, so lange sie von fremden Einflüssen frei blieb, weniger weit von dem pandämonistischen Charakter der ursprünglichen Naturreligion entfernt, als der mythenbildende ... Polytheismus der Griechen.") Quellnymphen u. dergl. begegnen auf christlicher Seite erst in nachkonstantinischer Zeit.

ist er späterhin noch offenkundiger hervorgetreten;[1] 2) geht aus der Stelle Cyprian's (cf. ad Demetr. 20. Incerti auctoris carm. de iudicio domini ed. Hartel III 308 ff., v. 2—5. 20—3. 280—2) hervor, dass man in Nord-Afrika (und Italien) ganz bestimmte Handlungen zur Charakterisirung der vier Jahreszeiten wählte, eben diejenigen, welche die Katakombengemälde aufweisen;[2] 3) scheint der Ausdruck „deliciis" beinahe eine Anspielung auf die idealisirende Vorführung dieser Handlungen durch Putten zu enthalten. Denn „deliciae" („conlusores") sind die Spielkinder, welche sich die Vornehmen (auch Kaiser) in Rom (für ihre Kinder) hielten, und die an ihrem Teile das massenhafte Hervortreten der ungeflügelten oder geflügelten Puttengestalten schon auf antiken Kunstwerken in allen möglichen Handlungen des täglichen Lebens, auch Berufshandlungen Erwachsener, wie Traubenpflücken, Weinkeltern, Schuhverkauf, Ölbereitung, Kränzewinden veranlasst haben. „So verwendete man nun auch auf Gräbern seiner Vorstorbenen gern Putten als Gräberschmuck, und ihre Gestalten häufen und drängen sich hier je mehr und mehr." In Spielen, Festrausch, Opferhandlungen umgaben sie auf den Sarkophagen „den Toten mit dem, was man als das seligste Leben im Diesseits kannte und für das Jenseits erhoffte, und verhüllten dem Leidtragenden mit der unschuldigen Wonne dieser Seligkeit den herben Anblick des grabstummen Sarges".[3] Auf christlicher Seite werden, auch in der Sarkophagplastik, diese Thätigkeiten auf die herkömmlichen der Blumen- und Weinernte sowie auf maritime Spiele beschränkt.[4] In der Regel wird hier die Auffassung der Scenen den hergebrachten Sinn nicht überschritten haben. Aber es soll nicht rundweg geleugnet

---

[1] A. v. Humboldt, *Kosmos* II 1847, S. 27 ff.

[2] Vgl. „die in der Basilika des Severus zu Neapel in Mosaik angebrachten Kronen aus Oelzweigen, Tauben, Ähren und Rosen" (*RE.* II 526). Anders die Monatscyklen in den Kalenderbildern des Chronographen von 354 ed. Strzygowski S. 85 f.

[3] Birt, *Wer kauft Liebesgötter?* (*Deutsche Rundschau* LXXIV 1893, S. 370—91) S. 374 ff. 378 ff. 383 (A. 2. 3: Stelle Philostrats vom Äpfelpflücken der Eroten — ohne Leiter). 385 f. 390. 391. Vgl. Jahn, *Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden* (*Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss.* V 4 Leipzig 1865) Taf. VI. *Archäologische Beiträge* 1847, S. 192. Stephani, *Der ausruhende Herakles* 1854, S. 347 ff. W. Zahn a. a. O. I 50a. 54 (unten). II 77. III 35. Le Blant, *sarc. de la Gaule* p. XII A. 1.

[4] Vgl. S. 88 sub 44. 98 A. 3. 100 A. 1. 102. 121. *RQS.* IV Taf. III 1, S. 61 f. Vereinzelt als Substrat der Handlung im Amphitheater (angebunden, der Käfig geöffnet, unten die Gefangenführung) auf einem „médaillon en terre cuite du Musée de Lyon" bei Lafaye, *L'Amour incendiaire* (*Mélanges d'arch. et d'hist.* X, p. 61—97, pl. I).

werden, dass etwa im Falle der Weinernte eine Erinnerung an biblische und sonstige Stellen, in welchen der Weinrebe gedacht wird,[1] zu Zeiten wach werden konnte. Doch ist von diesem Zugeständnis zu der Annahme einer allgemeinen Beziehung auf die Eucharistie ein weiter Schritt.[2] Sofern sich überhaupt eine tiefergehende Reflexion mit der Anschauung verband, „lag in den Scenen der Weinlese“ vielleicht „der Hinweis auf den Tag nahe, wo wir die im Dienste Gottes gewonnenen Früchte unserer Arbeit ernten; in den vier Jahreszeiten sah man nicht nur ein Bild unseres wandelbaren Daseins, sondern sie erinnerten auch an jenen ewigen Frühling, der dem wechselvollen Leben hienieden folgt“.[3]

Dabei hat man den dekorativen Zweck der Darstellungen gebührend zu berücksichtigen, den DE ROSSI für die Psyche und Eroten (s. o. 100 A 1) ausschliesslich annehmen möchte.[4] Doch wird man auch hier weitergehen und einen Anschluss an hergebrachte (heidnische) Anschauungen suchen müssen, etwa der Art, dass man in den Bildern von Psyche und Eros im Vorraum von DOMITILLAE einen nachdrücklichen Hinweis auf den Zustand ungetrübter Seligkeit und Freude der „Seele“ (des Verstorbenen) im Jenseits erblickt.[5]

---

[1] Jes. 5, 1—7. Cantic. 1, 13. ps. 79, 9. Matth. 20, 1 ff. 21, 28 ff. Marc. 12, 1 ff. Luc. 20, 9 ff. Joh. 15, 1. 5. Doctr. XII ap. 9 (*Εὐχαριστοῦμέν σοι, πάτερ ἡμῶν, ὑπὲρ τῆς ἁγίας ἀμπέλου Δαβὶδ τοῦ παιδός σου, ἧς ἐγνώρισας ἡμῖν διὰ Ἰησοῦ τοῦ παιδός σου*). Herm., sim. V etc.; *RE.* II 982. LE BLANT, *Recherches sur l'hist. de la parabole de la vigne* (*Rev. arch.* 1865, p. 461—73).

[2] Vgl. KÜNSTLE, *RE.* II 983 f. (Bezug auf „das Land der christlichen Verheissung“, nach Num. 13, 24: „Symbol des Martyriums auf Grund von Deuter. 22, 14, wo der Wein das Blut der Rebe genannt wird,“ cf. Clem. Alex., paed. I 5 etc. „Symbol der Eucharistie“). KRAUS, *RE.* I 2. 4. ROLLER I 64. 81 f. 278 ff. 363. II 66. 199. *DCA* II 2018 f. Biblische Stellen, welche für die Ernte (von Getreide) beizubringen sind, einseitig zur Deutung des zweiten Falles zu verwenden, verbietet sich gleichfalls (trotz Commod. instr. I 25, 6—9).

[2] (Vgl. KRAUS, *Gesch.* 122 f.) In den zwei mittleren Bildern der Jahreszeiten wie in dem Nebeneinander von Brotvermehrung und Weinverwandlung auf Sarkophagen sieht man „eine bildliche Illustration zu der Verheissung des Herrn“ Joh. 6, 55 (*RQS.* IV 63).

[3] DE WAAL, *RE.* II 724. Vgl. HEINRICI a. a. O. 722.

[4] *R.S.* II 169.

[5] (Darstellung der Seele als Falter, s. BIRT a. a. O. 386; der Ausdruck ψυχή für den Nachtfalter zuerst bei Aristoteles, s. JAHN, *Ber.* etc. s. o. 175 A. 1, S. 156.) Eine Anspielung auf den (späten) Mythos von Eros und Psyche liegt ferner, wegen der Ungleichheit der beiden Gestalten. „So zahlreich auch die Kunstwerke sind, welche sich auf Eros und Psyche beziehen, so sind doch die Werke der Skulptur und Malerei selten genug, welche die verschiedenen Motive dieses Mythus in ausführlicheren Kompositionen darstellen“ (JAHN a. a. O. 155). Amor und Psyche in pompejanischen Gemälden, schwebend, mit verschiedenen Gegenständen in den

Zu den Fällen, wo einzelne Köpfe (von Jahreszeiten ? s. o. 101 A. 1. Piper a. a. O. II 313 ff.) in der Deckendekoration erscheinen, vgl. noch Wilpert, *Fractio panis* S. 25 Taf. (II.) VI.

### $s_{1 \cdot 2}$. Fischerscenen und andere Stücke aus dem maritimen Cyklus.

(Fig. 6.)

Auch bei dieser Gruppe steht der dekorative Zweck stark im Vordergrunde. Auch hier ist eine Anlehnung an bereits Vorhandenes nicht zu verkennen, die vielfach soweit geht, dass man nur an einzelnen eingestreuten christlichen Motiven wie an der Jonasverschlingung in der Puttenscene der Katakombe bei Cagliari (s. o. 102) und auf einigen Sarkophagen[1] den christlichen Ursprung festzustellen vermag. Es sind genrehafte Scenen voll bunten und bewegten Lebens, welches wie in anderen in der profanen Kunstdarstellung zur Entwicklung gelangten Cyklen (Nereiden etc.)[2] gerade an der Stätte des Todes beliebt war, um dem düsteren Ernste desselben gleichsam ein Gegengewicht zu schaffen. Eine direkte sepulkrale Bedeutung[3] ist bei diesen Scenen des maritimen Cyklus nicht zu erweisen. Ihre Übernahme geschah mit unbefangener Annahme des ursprünglich in ihnen zum Ausdruck gelangenden Sinnes. Die Stimmung des Beschauers überwog auch hier die Reflexion. Und wenn in den Fresken sub $s_{1 \cdot 2}$ die Handlung eine weit weniger bewegliche ist wie auf späteren Kunstwerken christlicher Abkunft, so ist auch hier die abkürzende Darstellungsweise in Rechnung zu ziehen, welche die biblischen Beispiele im Freskencyklus aufweisen.

---

Händen (Körbchen, Zweig), s. bei W. Zahn a. a. O. II 11. 12. 57 (staunende Überraschung im Ausdruck der Gesichter). 67 (Ausdruck wohlgefälliger Freude). Vgl. Kraus, *Gesch.* 213 f. Sch., *A.* 179 f. Über Rosen (und Lilien) im Jenseits s. o. die Literatur S. 189 A. 2; zur Schätzung der Blumen überhaupt Roller I 178. de Waal, *RE.* I 148 f. 169—71.

[1] Vgl. Sch., *A.St.* 46 f. cf. 12.

[2] Vgl. die „Ausbildung der Wassergottheiten und des ganzen Thiasos des Meeres" in der kampanischen Wandmalerei, deren Vorgängerin auch hierin die hellenistische Malerei war (Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker.* 1876, S. 248 ff.). Dahin gehört auch der Delphin (Münz, *RE.* I 351—3), der in der coemeterialen Wandmalerei gelegentlich als Ornamentstück, um einen Anker gewunden, erscheint.

[3] *RE.* I 528. Sch., *A.St.* 50: „das Herausziehen des Fisches aus der Tiefe symbolisirt die Errettung der Seele aus der Gewalt und dem Reiche des Todes(?) zu einem neuen (?) Dasein."

„Figuren, welche Fische in der Hand tragen — wohl Scenen aus dem Fischhandel — finden sich auch in dem antiken Gräberschmuck“.[1] Auf pompejanischen Wandgemälden z. B. sieht man neben vereinzelten Fischerinnen noch eine Erotenfigur (mit Korb),[2] während hier (vgl. Samter l. c. 122. 132 f.) männliche Gestalten isolirt erscheinen. Es sind Genrebilder ohne bestimmte Absicht auf Abbildung des Berufszweiges. Doch schweifte die Phantasie beim Anblick dieser Gestalten naturgemäss weiter, zu den biblischen Berichten hinüber, und wie dem Clemens Alex. selbst (s. o. 9 A. 3), so kam auch gewiss dem Künstler, der solche Motive ungezwungen neben streng biblische Scenen stellte, sowie dem frommen Beschauer das Bild des Menschenfischers[4] oder der ursprüngliche Beruf der Jünger, welche den Auftrag „Menschen zu fangen“ erhielten,[5] gelegentlich in den Sinn, vielleicht auch „die aus Wasser gezogenen Kindlein“.[6] Doch hat im einzelnen schwerlich eine Ausdeutung der Bestandteile der Bilder stattgefunden. Der biblische Inhalt kommt auf ihnen nur andeutungsweise in der ganzen Handlung zum Ausdruck, die in einem Falle ($s_1$ Nr. 2) eine reichere, die biblische Näherbestimmung ziemlich sicher ermöglichende Ausgestaltung erfahren hat, nämlich mit Hinblick auf die Tobiasgeschichte (c. 6, 3 f.).[7] In den übrigen Fällen ist eine Identifikation des Fischers im Bilde mit Tobias nicht angezeigt,

---

[1] Hasenclever 222.

[2] W. Zahn a. a. O. I. 29. 60. II 94. III 55. (36 Venus.)

[3] Vgl. Sch., *A.St.* 49. Achelis, *Fisch* 108.

[4] Clem. Alex. im Hymnus am Schlusse des „Pädagogen“:

*Ἁλιεῦ μερόπων*
*τῶν σωζομένων*
*πελάγους κακίας*
*ἰχθῦς ἁγνοὺς*
*κύματος ἐχθροῦ*
*γλυκερῇ ζωῇ δελεάζων.*

Bei Späteren (Greg. Naz., Cyr. Hier., *RE.* I 528) wird der Gedanke dogmatisch ausgeführt.

[5] Vgl. die Berufungsgeschichten; Luc. 5, 10. Vgl. Ficker, *Apostel* 151 A.

[6] Wenn nicht an die Jugendgeschichte des Moses (Exod. 2, 10), so dachte Clemens an die Kindertaufe. In Callisti befindet sich $s_2$ Nr. 1 neben einer Moses-, Nr. 2 neben einer Taufscene! Die Deutung von der Taufe vertreten thatsächlich de Rossi u. a. (Achelis a. a. O. 108 f. A. 1). Es ist immerhin bezeichnend, dass derartige Scenen insbesondere in den Taufkirchen auftreten (*RE.* I 528).

[7] Schultze's Erklärung des Vorgangs aus Matth. 17, 24 ff. (*A.St.* 48 f.) ist nicht haltbar. In der „Verwendung der Geschichte“ stellt Kraus, *Geschichte* 148 mit Recht die „Beziehung auf den Ichthys“ zurück (vgl. Achelis a. a. O. 109 A. 1); sie solle nur „die Allmacht und Güte Gottes zur Aufrichtung der Gemeinde nahe bringen“. Über das Fischsymbol s. sub u.

auch nicht auf den Goldgläsern[1] und anderen Produkten der Kleinkunst.

## $s_3$. Schiffbruch.

(Fig. 24.)

Vom Schiffbruch ist nicht selten die Rede in der christlichen Literatur, zumal in übertragenem Sinne, etwa in Anlehnung an 1 Tim. 1, 19 (Tert. de pud. 13); Spätere (z. B. Hieronymus) reden des öfteren vom Schiffbruch ausserhalb der Kirche. Das giebt aber kein Recht, in einem Bilde wie dem vorliegenden diese Fassung angedeutet und somit in dem Schiffe selbst, wie in anderen Fällen, das Bild der Kirche zu sehen.[2] „Denn ein Schiff, das von den Wellen überflutet und von seiner Mannschaft als rettungslos aufgegeben wird, kann unmöglich die Kirche symbolisiren".[3] Ob man an einen konkreten biblischen Vorgang zu denken hat, etwa an den Schiffbruch des Paulus (SCHULTZE, *A.St.* 62 f. *A.* 168), ist sehr in Frage zu stellen; es könnte auch auf Marc. 4, 37 verwiesen werden. „Es ist offenbar der Gedanke des Schutzes in einer Not und Gefahr, was dem Künstler vorschwebte." Möglich, dass er „überhaupt nur bei dem Beschauer die Erinnerung an den Schutz, den die Gläubigen von oben geniessen, hervorrufen wollte".[4] Vielleicht schwebte ihm ein bestimmtes Ereignis, etwa aus dem Leben des Besitzers der Grabkammer, vor. Die Versinnbildlichung des himmlischen Schutzes durch einen Genius hat ihre nächste Analogie an heidnischen Darstellungen, etwa der Sturmgötter, denen es charakteristisch ist, „dass sie in die dargestellte Handlung eingreifen oder zu der allegorischen und realen Situation notwendig gehören".[5] Von da aus konnte der Gedanke des Beschauers weitergehen, indem etwa der gegenwärtige Zustand der Welt (Cypr. de mort. 25) oder das unerwartete Überkommen des Todes bei der Schiffahrt der Seele (Tert. de an. 52) mit dem Schiffbruch verglichen wurde; denn den Gefahren des Schiffbruchs sind auch die Christen nicht entnommen (Cypr. de mort. 8). Schiffbrüchige unter-

[1] Hier erscheint der Knabe in kurzer Tunika, die Hand im Rachen des Fisches, wobei einmal rechts die abgebissene Hand sichtbar ist (*DCA.* II 1460. *RE.* II 872).

[2] *RE.* II 732; s. o. 226 A. 7.

[3] SCH., *A.St.* 62.

[4] HASENCLEVER 207.

[5] WOERMANN, *Die Landschaft* etc. 256. Vgl. SCH., *A.St.* 64. Einen „Strahlennimbus" vermag ich in dem Gegenstande von grauer Farbe (wie die Segel; Himmel und Wasser sind bläulich) um die Gestalt in den Wolken (s. o. 103 A. 1) nach DE ROSSI's Abbildung nicht zu erkennen.

lagen bei den Profanen einer wenig vorteilhaften Schätzung; denn diejenigen, welche dabei zu Tode gekommen, blieben ohne Begräbnis. Das Wasser galt als ein dem Feuer (der Seele) entgegengesetztes Element.[1] Auch hatte man sie vor Augen, wie sie, im Vorhofe des Tempels stehend, um Almosen bettelten und dabei die Geschichte ihrer wunderbaren Rettung erzählten;[2] sie „führten in der Regel Bilder bei sich, die sie auf einer dunkelblauen Meeresfläche von dem Wrack ans Land schwimmend darstellten".[3]

## t. Taufe.

(Fig. 25.)

Die Bilder (Nr. 3. 4) zeigen wirkliche Darstellungen des Taufvorganges, wenn auch in starker Abkürzung, Nr. 2 aller Wahrscheinlichkeit nach eine Abbildung der Taufe Jesu.[4] Da nur in dem letzteren Falle eine wirkliche Untertauchung — dem biblischen Berichte gemäss (s. o. 137) — stattgefunden zu haben scheint, bei Nr. 3. 4 dagegen die blosse Aufgiessung (infusio) durch vorheriges Schöpfen der Hand auf das Haupt des Täuflings geschehen ist, wie auch auf späteren Monumenten etwa aus einer Schale das Wasser auf das Haupt (Jesu) ge-

---

[1] Le Blant in den *Mémoires de l'Institut natl. de France. Acad. des inscr. et belles-lettres* XXVIII 2. 1876, p. 80 f.

[2] Lucian. de merc. cond. 1. cf. navig. s. vota 9. (Hier erscheinen die Dioskuren — maritime Gottheiten, s. Daremberg und Saglio l. c. II 263 — als Retter.) Schiffbrüchige wurden bei den Christen unterstützt (Tert. apol. 39).

[3] Friedländer a. a. O. III 203.

[4] Schultze's (*A.* 365 A. 3) Einwand, dass die Taube „die Bringerin des Todesfriedens ist", ist hinfällig, da sie hier keinen Ölzweig trägt (Wilpert, *Fractio panis* S. 25 f. A. 1). An sich wäre freilich das Erscheinen einer Taube auch in einem andern Taufbilde nicht auffällig, da spätere Taufdarstellungen dieselbe zeigen (Sch., *A.* 366 Fig. 114) und da man auch sonst mit dem Taufvorgang und anderen wichtigen Vorgängen die Vorstellung von der Herabkunft des hl. Geistes in Gestalt einer Taube verknüpfte (s. o. 209 A. 2). Die Situation des Bildes im einzelnen entspricht genau dem biblischen Bericht, zu welchem nur das Ergreifen der Rechten durch den Täufer eine Hinzufügung des Malers wäre. (Dasselbe findet sich übrigens auch in der Beschreibung der christlichen Taufe bei Hippol. can. 19 a. a. O. 96 an der Stelle, wo der zur Linken des Bischofs stehende Presbyter, der den Katechumen mit dem Öl des Exorcismus gesalbt hat, vor der eigentlichen Taufe diesen „presbytero qui super aquam stat tradit presbyterque, diaconi munere fungens, prehensa manu eius dextra uertit faciem eius ad orientem in aqua".) Eine Darstellung der Taufe Jesu gerade aus der früheren Zeit kann nicht wunder nehmen angesichts der Bedeutung, welche man diesem Vorgange für das Zustandekommen seiner Gottessohnschaft in gewissen Kreisen beilegte. (Usener a. a. O. 69. 153 ff.)

gossen wird, so darf man hieraus auf „einen wirklich in der occidentalischen Kirche gebrauchten Ritus“ schliessen.[1] Der besondere Augenblick in der gesamten Handlung wird der sein, wo der taufende Presbyter den im Wasser stehenden Täufling bei der dreimaligen Frage nach seinem Glauben die Hand auf das Haupt gelegt hat, die er auch beim jedesmaligen Untertauchen auf demselben belässt (Hipp. can. 19, S. 96 f.). Die Kleider des Täuflings waren zuvor abgelegt und wurden erst nach der unmittelbar darauf folgenden Salbung (mit dem *χρῖσμα εὐχαριστίας*) wieder angezogen. Dass derselbe, wie auch Christus bei seiner Taufe auf späteren Monumenten,[2] in knabenhafter Gestalt abgebildet ist, hat wohl seinen Grund lediglich in der bequemeren Ermöglichung der Handauflegung (s. o. 129 A. 2) und steht ohne irgendwelche Beziehung zu der damals noch auf Widerspruch stossenden Einrichtung der Kindertaufe (Tert. de bapt. 18), wenn nicht an 1 Petr. 2, 2 zu denken ist.[3] Die Gewandung des Taufenden entspricht im Falle Nr. 3 mehr der priesterlichen Würde. „Dass dieser feierliche Akt in den Cömeterien zur Darstellung gekommen ist,“ will Schultze „auf die Thatsache zurückführen, dass diese Personen bald oder unmittelbar nach der Taufe gestorben sind“.[4] Doch muss dies fraglich bleiben; es ist bezeichnend, dass die überhaupt vorhandenen Taufbilder vornehmlich in der Region eines und desselben Cömeteriums sich finden, welche auch eine andere Gruppe kultischer Darstellungen ($u_3$) in gehäufter Anzahl aufweist.

Eine vollständige Darstellung des Taufvollzuges im Einklang mit dem angeführten altkirchlichen Kanon scheint das Stück eines Löffels *RE.* II 8 Fig. 4 zu bieten, wo ausser dem Täufling drei Figuren, wohl die beiden Presbyter und (im Hintergrunde) der Bischof, sichtbar sind.

## u. Mahlscenen.

(Fig. 26—28.)

Von den drei aufgeführten Gruppen ist die letzte (**$u_3$**) die eigenartigste; es ist nicht zu bezweifeln, dass sie in den Körben und Fischen

---

[1] (de Rossi,) *RE.* 837 (f.; S. 832 f. zu Nr. 2, S. 833 zu Nr. 3. 4). Kraus, *R.S.* 311 f. Auch in späterer Zeit fand in Rom (innerhalb der Baptisterien) keine vollständige Untertauchung statt (Duchesne l. c. 302).

[2] Le Blant, *Sarc. de la Gaule* p. 14 A. 1. *Sarc. d'Arles* p. 27. Wilpert, *Ein Cyclus* 7 A. 3.

[3] Vgl. die Darreichung von Milch und Honig bei der sich an die Taufe und Handanlegung anschliessenden Kommunion; de Waal, Art. Milch *RE.* II 394 f.

[4] *A.* 366; vgl. *ASt.* 57.

Reminiscenzen, wenn auch zum Teil ungenaue, an das eine oder andere der neutestamentlichen Speisungswunder bietet (s. o. 236 f.). Doch kann man nicht sagen, dass in den Tischgenossen „das in wunderbarer Weise gespeiste Volk zu sehen" sei.[1] Eine (historische) Darstellung der biblischen Scene ist hier überhaupt nicht beabsichtigt, wie die gleichförmige, solenne Anzahl der Personen am Polster, zwischen denen man gelegentlich auch eine Frau bemerkt,[2] und das Auftreten von Krügen oder Pokalen im Vordergrunde bei Nr. 2. 3 beweisen. Letzteres und vor allem die Brotbrechung im Falle Nr. 2[3] lassen vielmehr eine eucharistische Deutung der Gruppe als naheliegend erscheinen, für welche freilich weder die Fische im Bilde noch der Zusammenhang von Joh. 6 (s. o. 237 f.) etwas austragen. Denn die Fische sind nur Merkmale der Speisungsscene, und nur die Vorstellung einer nicht versiegenden (unvergänglichen) Nahrung, welche sich an beide Speisen im Bilde knüpfen mochte, sowie die über den Speisen erfolgende Danksagung lieferten vielleicht ein Bindemittel zwischen dem biblischen Wunder und der Sakramentshandlung. Man empfand auch die letztere als Mittel der Sättigung durch Christus.

An die sonntägige Hauptfeier des Abendmahls, welche zuerst Justin ausführlicher bezeugt, zu denken, wird freilich ausgeschlossen sein. Denn die Scene trägt durchaus den Charakter eines Familienmahles, entsprechend den profanen Darstellungen verwandter Form an gleichzeitigen römischen Grabstätten, welche eine beschränkte Anzahl von Personen am Sigma, natürlich ohne jene biblischen Merkmale, versammelt zeigen, „schmausend und zechend,[4] oft mit entsprechender

---

[1] Dobbert im *Repert. f. Kunstwiss.* 1890, S. 367.

[2] Nr. 2. 3. Eben dies macht die beliebte Deutung auf das Mahl der Sieben am See Tiberias (Joh. 21; vgl. noch Sch., *A.* 173) ein für alle Male hinfällig. Über die römische Sitte des *ἑπτάκλινον* vgl. Dobbert a. a. O. 367. (Zur Heiligkeit der Siebenzahl s. Act. 6, 3. Apoc. 1, 20. c. 2 f. Philostr. vita Apoll. I 18. Hieron., in Amos II, zu c. 5; Achelis, *Fisch* 79 f. In den Sieben „die ganze Kirche dargestellt" zu sehen, liegt kein zwingender Grund vor.) *RE.* II 354.

[3] (S. 109 A. 1.) Wilpert, *Fractio panis* S. 8 f. Taf. (III.) XIII f. Der Mann auf dem Ehrenplatze rechts am Speisesopha, welcher mit gerade vorgestreckten Armen das Brot bricht, hat den Mund geöffnet, scheint also zu reden, und ist, wie die dritte Person, bärtig. Alle scheinen in Unterhaltung begriffen. Links im Bilde befindet sich „zunächst der Kelch, dann die beiden Teller mit zwei Fischen und fünf Broden" (9; doch giebt die Kopie für die Teller u. s. w. keinen sicheren Anhalt).

[4] Roller I pl. L *bis* 1, p. 66 (von einem Kolumbarium bei der porta Maggiore); Jahn, *Abh. d. I. Cl. d. k. bayr. Ak. d. Wiss.* VIII 2, 1858, S. 270 f. Taf. VI Nr. 16. Photographie Nr. 2697 (am Kolumbarium der villa Pamfili: Lagerung im Freien um

Legende."[1] Doch liegt ein grösserer Ernst über diesen christlichen Darstellungen, während die sub $u_2$ aufgeführten eine vermehrte Lebendigkeit der Handlung hervortreten lassen und auch durch die Hinzufügung von Beischriften dem heidnischen Stile näher kommen. Man wird also keinen Grund haben, in der Deutung der letzteren von der Auffassung, welche jenen profanen Darstellungen zukommt, zu weit abzugehen. Das Unterscheidende ist eigentlich nur die Fischspeise, welche man vor dem Polster (in den Fällen Nr. 5—8) gewahrt. Im übrigen stellen sie sich, wie jene, als Abbildungen häuslichen Lebens und Glückes dar, dessen Betonung bei dem stark ausgeprägten Sinne der Römer für die Zusammengehörigkeit der Familienglieder (Glieder der gens) auch nach dem Tode doppelt begreiflich erscheint. Die Tendenz auf eine höhere Bedeutung schloss sich an. Wie schon bei den Griechen die Vorstellung von dem Familienmahle „als einer der bezeichnendsten Handlungen eines heiteren Lebensgenusses" Darstellungen von Mahlscenen hervorrief, die zugleich dazu dienen sollten, die *αἰώνιος μέθη* der Geweihten, vor allen im Bereiche der Dionysoskulte, zu versinnbildlichen,[2] so war auch hier der Reflex auf das Jenseits gegeben. Erzeugte doch die christliche Phantasie selber angesichts aufregender Ereignisse zu Zeiten plötzlich Vorstellungen ähnlichen Inhaltes.[3] Das stellt die Deutung dieser Bilder als himmlischer Mahlscenen[4] (im Sinne der Vorherverkündigung Jesu,

---

eine Obstschüssel mit Trinkgefässen); eine Analogie des letzteren Mahles „si trova sulla parete di una tomba di vigna Codini non più esistente riprodotta presso Campana" *etc.* (Samter l. c. 143); Fresko eines Sepulkrums in Ostia, jetzt im Lateran (Samter l. c. nach *Annali dell' Istituto* 1866, tav. d'agg. S); Praetextati, rechts im inneren Bogen eines Arkosols (s. o. 31 A. 3) Mahl der „sieben(!) frommen Priester" mit Vincentius, mit Huhn und Fisch etc. als Speise (Garr. VI tav. 494, 4. Parker Nr. 1794: *Cbs.* pl. 15). „Es ist das Schema des Opferschmauses, aus griechischen Denkmälern bekannt" (Maass a. a. O. 221 A. 29); in der Lunette ebenda Darstellung der Freuden des Elysiums (s. o. 189. Garr. l. c. 3. Parker Nr. 1793: *Cbs.* pl. 16. Vgl. Maass 223; 209 ff. über den hier vorkommenden Vincentiusspruch, der eine Aufforderung zu den Freuden des Mahles, ähnlich wie der sog. Sardanapalspruch, enthält).

[1] Hasenclever 53. Beispiele für die Inschriften S. 53 f. Graves bei Parker, *Cbs.* p. 196 f. *BAC* 1882, p. 129.

[2] Stephani, *Der ausruhende Herakles* (*Mémoires de l'Acad. imp. des sciences de St.-Pétersbourg* VI[e] Sér., VIII 1855) S. 266. 308. 270. 296. Dieterich, *Nekyia* S. 73. Rohde, *Psyche* 289 A. 3. Anrich a. a. O. 18 f. (Hasenclever S. 35—7.)

[3] S. 200 f. Vgl. Mart. Polycarpi 14: *εὐλογῶ σε, ὅτι ἠξίωσάς με τῆς ἡμέρας καὶ ὥρας ταύτης, τοῦ λαβεῖν μέρος ἐν ἀριθμῷ τῶν μαρτύρων ἐν τῷ ποτηρίῳ τοῦ Χριστοῦ σου εἰς ἀνάστασιν ζωῆς αἰωνίου ψυχῆς τε καὶ σώματος ἐν ἀφθαρσίᾳ πνεύματος ἁγίου.*

[4] Nach Polidori's Vorgange (1844, vgl. Lefort l. c. 145 A. 1. *RE.* II 355) Graves l. c. 195. 198. de Rossi, *BAC* 1882, p. 122 ff. (p. 114—21 über das Alter

s. o. 200 A. 1) als vorzugsweise berechtigte hin. Dabei mag die (heidnische) Tendenz, durch Erinnerung an Scenen, die eine gewisse Lebensfülle bekunden, die Starrheit und den Schrecken des Todes gewissermassen zu übertäuben, immerhin in Rechnung gezogen werden. Schilderungen von Totenmahlen und Gedenkfeiern für die Verstorbenen sind hier so wenig wie dort zu erblicken.[1] Auch die Meinung älterer Forscher, dass man in der Scene (Nr. 5) die Darstellung einer Agape zu sehen hätte,[2] kann als überwunden gelten. Von Interesse sind (in den Fällen Nr. 5—8) die wiederholten Beischriften mit den Namen „Agape" und „Irene", welche sich auf die beiden Dienerinnen[3] (Vorkosterinnen) im Vordergrunde der Scenen beziehen; die Namen sind häufig in der altchristlichen Epigraphik.[4] Ihre Wiederholung in benachbarten Räumen lässt eine ideelle Fassung neben der ursprünglichen nicht ganz fernliegend erscheinen, sei es nun, dass man die Beischrift zugleich als einen Anruf des Verstorbenen an die (christliche Liebe der) Vorübergehenden fasste, was einen Bezug auf die Darbringung von Speise an den Gräbern ergäbe,[5] sei es, dass man mit diesen Figuren der Vorstellung von der ewigen Glückseligkeit überhaupt einen höheren Inhalt verleihen wollte.

Von den sub $\mathbf{u}_1$ aufgezählten Bildern gehört allem Anscheine nach in dieselbe Kategorie das Wandgemälde in Domitillae, wo Mann und Frau (zwei Männer?) „auf einem antiken Ruhebette[6] sitzen" (Nr. 3).

---

der Bilder: nicht nach Diocletian). Lefort, p. 155—8 (unter Wiederholung der Argumente de Rossi's). *RE.* II 356 f. (desgl.)

[1] Parker, *Cbs.* p. 195; Stephani S. 308. Vgl. Dieterich a. a. O. 79 f. A. 4. Eine circumpotatio beim Leichenmahle war bei den Römern verboten.

[2] Vgl. Lefort p. 154.

[3] Die Möglichkeit, dass eine Christin beim Gelage ihres heidnischen Ehemannes Ungläubigen aufwarten müsse, berührt Tert. ad ux. II 6. (Vgl. Noeldechen, *Tertullian* 1890, S. 227.)

[4] Beispiele de Rossi l. c. 126—8. (Lefort p. 158.) Grabstein Roller I pl. X 27, den ein Vater seinen Töchterchen A. und I. (von 5 und 3 Jahren) gesetzt hat. Vgl. Acta SS. Agapes, Chioniae, Irenes etc. ed. Ruinart p. 424.

[5] Vgl. Aug. conf. VI 2. Wenn auch nicht officielle Totenfeiern, so haben doch derartige Bethätigungen frommen Gedenkens seitens einzelner Familienangehöriger (in Anlehnung an die heidnische Sitte der Totenopfer Hasenclever S. 27 f.; 43 f. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung* III 312 f.) gewiss auch in den Katakomben stattgefunden. Für (eucharistische) Feiern im grösseren Stile waren die Räume zu eng. Dass sich in einem cub. von Ostrianum ausgehauene Sitze befinden, ist immerhin bezeichnend. Über liturgische Versammlungen in den Katakomben s. de Rossi, *R.S.* III 478—507.

[6] Ein subsellium mit Kissen und Decken s. Herm. vis. III 1, 4. Zur Situation vgl. Lucian Lucius s. asinus 2 (Besuch des Hipparch): Ἔτυχε δὲ ἐν

„Auch dies Bild besagt wohl, dass hier ein christliches“ Ehepaar „(Brüder- oder Freundespaar(?)) schläft, dem der Genuss der Himmelsspeise, der Genuss der ewigen Seligkeit dort, wo der Hunger und Durst auf immer gestillt wird, gewiss ist“.[1] Nr. 1 dagegen ist vollends genrehaft und einer bestimmten Deutung unzugänglich. Anders Nr. 2, in welchem man mit Recht eine Individualisirung des daneben befindlichen grösseren Mahlbildes ($u_3$ Nr. 5) erblickt hat.[2] Die Herübernahme der Speiseelemente aus demselben wird, wie im Nebenfalle $u_3$ Nr. 4 (Dreifuss etc.), ohne weitere Besinnung erfolgt sein, und selbst der Fisch über dem Brotkorbe in der Lucinaregion (Doppelbild s. o. 102 unten)[3] verträgt schwerlich eine tiefer gehende Deutung. Man übernahm die Doppelspeise aus der biblischen Erzählung häufig und gern, weil diese sich der Erinnerung fest eingeprägt haben muss, und weil bei der besonderen Befähigung jener Stücke zur Herstellung einer Art Stillleben, gerade wo sie allein auftreten, ein gefälliges Dekorationsmittel sich ergab. So kommt auch Fischen im Wandschmuck zwischen anderen Beigaben anerkanntermassen eine dekorative Bedeutung zu.[4] Das schliesst nicht aus, dass der Fisch in anderen Fällen eine symbolische Bedeutung hat. Aber in ihm ohne weiteres auf diesen Bildern einen Bestandteil des Abendmahls in dem Sinne zu sehen, dass Christus sich selbst den Gläubigen zur Speise bietet (s. u.), geht nicht an, und eine Stützung dieser Deutung durch literarische Nachrichten lässt sich für die Anfangszeit nicht ungezwungen herstellen. Darum ist die Erklärung der fraglichen Handlung $u_1$ Nr. 2 auf die Bereitung und Ausspendung des Abendmahls durch den Priester, während das betende Weib die Kirche darstellte,[5] als künstlich und gewagt zu bezeichnen. Künstlerische Personifikationen der Kirche sind aus diesem Zeitraume nicht zu erweisen, mag auch

---

*ἀρχῇ δεῖπνον ὢν καὶ κατέκειτο ἐπὶ κλινιδίου στενοῦ, γυνὴ δὲ αὐτοῦ καθῆστο πλησίον, καὶ τράπεζα μηδὲν ἔχουσα παρέκειτο.*

[1] H. M(ERZ), *Christl. Kunstbl.* 1880, S. 95. Vgl. PÉRATÉ p. 116. HASENCLEVER S. 227.

[2] ACHELIS, *Fisch* 91.

[3] HASENCLEVER 233 A. 2. ACHELIS 94 f.

[4] Deckengemälde im COEM. HERMETIS (s. o. 121); desgl. in der jüdischen Katakombe unter der vigna Randanini (GARR. VI tav. 489. PARKER Nr. 774. 1160: ROLLER I pl. IV 1).

[5] *RE.* I 441—5. DOBBERT (a. a. O. 370 f.) sieht sogar in dem Manne Christus, in der Frau „eine Personifikation des Dankes gegen Gott“, und ist der Ansicht, das Bild vertrete „vielleicht eine Übergangsstufe . . . zu der späteren schon mehr historisirenden Darstellung des Gegenstandes an den Sarkophagen“.

Hermas eine solche bieten.[1] Überhaupt hat man Personifikationen nach Analogie antiker Darstellungen in der Anfangsperiode der christlichen Kunst vermieden. Selbst der ungeschickteste Maler würde es aber nicht gewagt haben, eine ideale Vorstellung wie diese in einer Hässlichkeit vorzuführen, welche das Bild an der offenkundigen Verzeichnung gerade dieser Figur nun einmal bietet. Zudem scheint mir der Vergleich mit der gegenüber befindlichen Zeichnung s. o. 117 sub $\beta$ die Absicht des Malers auf individuelle Gestaltung (S. 126 f. A. 2) der in beiden Fällen offenbar identischen Personen zu beweisen,[2] d. h. er wollte damit Darstellungen aus dem Leben liefern. Dort ist die Frau eben in häuslicher Arbeit (am Brunnen) beschäftigt, während der Mann dem kirchlichen Kanon (Hipp. Nr. 27, a. a. O. 126 f.) gemäss handelt: „Quocunque die in ecclesia non orant, sumas scripturam, ut legas in ea. Sol conspiciat matutino tempore scripturam super genua tua.“ Und hier haben wir eine häusliche Mahlscene vor uns, bei welcher der Mann schon die Speise ergreift, während die Frau noch im Dankgebet begriffen ist.[3] Es ist nicht ausgeschlossen, dass jener (in beiden Fällen) doch eine priesterliche Person vorstellen sollte,[4] wenn auch nicht in eigentlich kirchlicher Aktion. Das vermehrte Vorkommen der christlich modificirten Mahlbilder ($\mathfrak{u}_3$) in den benachbarten Räumen, für welche sich uns eine eucharistische Beziehung ergeben hat, und das (nahezu einzige) Auftreten von Taufdarstellungen in denselben Räumen[5] könnten darauf führen. Denn es ist anzunehmen, dass nicht die Handlungen als solche, sondern einzelne Personen in der Handlung den eigentlichen Anlass zu ihrer Vorführung abgaben, wobei man von einer sakramentalen Erklärung der übrigen biblischen Bilder in diesen Krypten, wie sie seit de Rossi (s. o. 149 A. 2) vielfach beliebt worden ist, natürlich abzusehen

---

[1] Vis. II 4, 1. Andere Stellen s. bei Dechent, *Christl. Kunstbl.* 1877, S. 157 f. Spät in der christlichen Kunst begegnen vollends die Sibyllen (von Arneth, *Das classische Heidenthum und die christliche Religion.* Wien 1895. I 292 ff.).

[2] Eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge lässt sich nicht verkennen, und die Art der Bekleidung bei der Figur am Brunnen weist doch ganz augenscheinlich auf die weibliche Gestalt in der Mahlscene hin, so dass in jener also kein Mann, wie die Mehrzahl der Forscher wollen, zu erblicken ist. (Vgl. *RE.* I 448. Sch., *ASt.* 95. Hasenclever 239 f.)

[3] Sch., *ASt.* 91. (Hasenclever 236.) Achelis a. a. O. 91.

[4] (Trotz Sch., *ASt.* 88 f.) Roller I 142 cf. 144.

[5] (Vgl. Anrich a. a. O. 183—5.) Kraus, *Gesch.* 163, erwähnt „die Hypothese V. de Buck's, welcher die Gemälde der Sacramentskapellen in beabsichtigte Beziehung zu den bei Ausspendung der Taufe und dem Empfang der Communion gelesenen Lectionen aus dem Alten Testamente setzte“.

hat. Während eine benachbarte Krypta derselben Region in CALLISTI die irdischen Überreste mehrerer Bischöfe selber barg, waren wohl in diesen nebeneinander liegenden Räumen — und so vielleicht auch in den Fällen Nr. 1—3 — andere priesterliche Personen beigesetzt. Die Scenen sind den eigentlich biblischen gegenüber gewissermassen als Darstellungen aus dem Berufsleben zu betrachten, und das verhältnismässig seltene Auftreten dieser Gruppe scheint so am besten seine Erklärung zu finden.

Dass mindestens im Falle Nr. 2 die an der rechten Seite des Sigma den Ehrenplatz einnehmende Person, wenn nicht notwendig ein Bischof,[1] so doch ein Priester (oder Diakon) sein sollte, ist wegen der von ihr vollzogenen Handlung der Brotbrechung wahrscheinlich. Nun war „das Brotbrechen (fractio panis, *ἡ κλάσις τοῦ ἄρτου*)" allerdings „bis in das 2. Jahrhundert hinein der terminus technicus für das eucharistische Opfer",[2] das zwingt aber keineswegs zu der Annahme, dass hier eine Schilderung der öffentlichen kirchlichen Kommunion vorliege; denn das Abendmahl wurde um 200 auch bei anderen Gelegenheiten gefeiert, und der Akt des Brotbrechens findet sich auch gesondert vor, nämlich bei den Agapen. Bei Abwesenheit eines Bischofes soll hier ein Presbyter oder doch Diakon und sonst, also in Ausnahmefällen, ein Laie die Brotbrechung (Verteilung des panis *ἐξορκισμοῦ* vor dem Niedersitzen!) vollziehen.[3] Freilich deuten die stereotype Anzahl der Teilnehmer am Mahl im Bilde und die danebenstehenden Taufscenen auf eine strengere sakramentale Handlung, als diejenige der Agapen war, wenn auch gleichfalls mit mehr familiärem Charakter. Eine solche fand z. B. an Gedenktagen für die Verstorbenen (*ἀναμνήσεις*) statt.[4] Ausserdem wurde, nach der vor der Mitte des 2. Jahrhunderts erfolgten Abzweigung der Agapen von der 1 Kor. 11 beschriebenen „einheitlichen Gemeindefeier, die von Anfang bis zu Ende *κυριακὸν δεῖπνον* war,

[1] WILPERT a. a. O. 16.

[2] WILPERT S. 15.

[3] Hipp. can. 34 f., a. a. O. S. 110 (vgl. 155. 200. 202 f.). Aus Tert. apol. 39 ersieht man den Verlauf eines solchen christlichen „triclinium", das zugleich zum Besten der Armen dient: Gebet zu Gott, bevor man sich niederliess, mässiges Essen und Trinken, Händewaschen, Beleuchtung, Lobpreis Gottes durch einzelne Teilnehmer, Schlussgebet. Vgl. Hipp. can. 32, S. 105 f. 33, S. 106 f. 34, S. 108. Clem. Al. paed. II 1. (Ign. ad Smyrn. 7 f. Acta Perp. 17. Jacobi etc. s. o. 200. Orig. c. Cels. I 1 etc.)

[4] Hipp. can. 33, S. 106 (vgl. 200 f.). Die Reihenfolge ist Abendmahlsfeier nebst Verteilung des panis *ἐξορκισμοῦ*, beides vor dem Niedersitzen, und darauf das Mahl.

wenigstens sein sollte", das Abendmahl mit der abendlichen Hauptmahlzeit (cena, *δεῖπνον*) in Privatkreisen fortgesetzt verbunden:[1] „cum coenamus, ad conuiuium nostrum plebem conuocare non possumus, ut sacramenti ueritatem fraternitate omni praesente celebremus". Dass bei dieser Hauptmahlzeit der vereinigten Kleriker des Ortes ein principieller Ausschluss von sonstigen Gemeindegliedern, einschliesslich der Frauen, stattgefunden hätte, kann aus diesen Worten Cyprian's (ep. LXIII Caecilio, 16) nicht gefolgert werden. Sie wird „gewiss nicht täglich geschehen sein: der letzte Überrest des alten *κυριακὸν δεῖπνον* von I Kor. 11, 20, den die konservative afrikanische Kirche sich bewahrt hat, vielleicht ein Beweis, dass ihre Anfänge in Zeiten zurückgehen, wo noch ganze Gemeinden jene abendlichen Herrenmahle feierten".[2] Was aber in Afrika geschah, wird auch in Rom gewiss nicht gänzlich gefehlt haben.

Dass an die Darstellung einer derartigen Feier in den Gemälden dieser Untergruppe in der That zu denken ist, wird wenigstens durch die in einzelnen Fällen etwas lebhafte Art der Beteiligung am Mahle nicht ausgeschlossen. Der ständigen Einfügung von Brot und Fischen wurde schon gedacht. Diese eigentümliche Veranschaulichung der Segnungen der eucharistischen Feier hat ihren Grund schwerlich darin, dass man in der Anfangszeit „das Abendmahl selbst nicht darstellen zu dürfen glaubte".[3] Gerade durch die Einfügung jener biblischen Embleme hob man die Darstellung aus dem Schema der gewöhnlichen Mahlbilder heraus und stempelte sie zu einer specifisch christlichen, während die (alleinige) Vorführung der Abendmahlselemente der Anschauung diesen Dienst vielleicht nicht geleistet hätte.[4] Abbildungen von Totenmahlen zum Gedächtnis der Verstorbenen, d. h. von der denselben vorangehenden Abendmahlsfeier, liegen hier schwerlich vor, man müsste denn annehmen, dass solche zur Erinnerung der gerade in den betreffenden Räumen beigesetzten Verstorbenen gehalten worden wären. Sie werden nur in Ausnahmefällen gefeiert sein. Zudem spricht die Analogie der profanen Mahldarstellungen nicht für eine solche Auffassung. Selbständige eucharistische Feiern am Begräbnistage fanden aber nur bei Personen hervorragenden Ansehens statt und sind vor dem 4. Jahrhundert überhaupt

---

[1] Jülicher in *Theol. Abhandlungen (Festschrift für Weizsäcker)* 1892, S. 232. 230.

[2] Jülicher a. a. O. 231. (Vgl. *RE.* I 25.)

[3] Dobbert a. a. O. 364 cf. 290.

[4] Zu den an den heidnischen Totenfesten vorgesetzten Speisen gehören u. a. Brot und Wein (Marquardt a. a. O. 313).

nicht nachzuweisen.[1] Das Gleiche gilt von jenen Leichenmahlen, welche, wie die älteren Agapen, eine grössere Beteiligung auch ferne stehender Personen, vornehmlich von Armen, einschlossen, aber durch die dabei hervortretenden Excesse häufig zum Gegenstand der Klage und des Vorwurfs seitens der Kirchenmänner (um 400) wurden.[2] Spenden von Speisen an der Stätte des Grabes mag der fromme Aberglaube in Anlehnung an die heidnische Sitte schon in der vorkonstantinischen Zeit hie und da veranlasst haben, was sich jedoch unseren Blicken entzieht. „Oblationen“ und Opfer („sacrificia“), d. h. Gebete und Naturalspenden (für die Armen), welche sonst seitens der Gemeindeglieder zum Herrenmahl beigebracht wurden, in Anlass des Abscheidens von Familien- und Gemeindegliedern, besonders am Jahrestage ihres Todes, werden bereits für den Anfang und die Mitte des 3. Jahrhunderts bezeugt. Hier liegt eine specifisch christliche Einrichtung vor, bei welcher aber die „Absicht, auf Gott zu wirken, .... für Verstorbene zur Mehrung ihrer Seligkeit“, bereits in Rechnung zu ziehen ist.[3] Eine stärkere Anlehnung an die heidnischen Totenfeiern, auch in der Wahl der Tage,[4] ist vor dem 4. Jahrhundert im allgemeinen nicht zu beobachten.

---

[1] Hasenclever 93 f.

[2] Bosio p. 633 f. Münter II 119 A. 95. Hasenclever 101 f. *RE.* I 26. II 355. Auch aus früherer Zeit begegnet man Stimmen, welche gegen pietätloses Mitschmausen (bei den eigentlichen Agapen) Einspruch erheben (1 Cor. 11, 17 ff. Iud. 12 cf. 2 Pt. 2, 13. Herm. mand. VI 2, 5(?). Clem. Al. paed. II 1 cf. 3. Hipp. can. 33, S. 107 f. Tert. de ieiun. ps. 17). Besonders bemerkenswert sind die Begründungen für die Abstellung solcher Feiern bei Aug. conf. VI 2. ep. XXXIX (an Alypius) 9; an dieser Stelle bestätigt sich die Annahme de Rossi's von der nachkonstantinischen Entstehung derartiger Unsitten (Hasenclever 102). Das schliesst nicht aus, dass der fromme Aberglaube im Anschluss an die gewohnte heidnische Sitte schon vorher vereinzelte unchristliche Gebräuche erzeugte. Die altchristlichen Agapen scheinen im Laufe des vierten Jahrhunderts in diese Begräbnisagapen (Gedenkfeiern für Märtyrer) aufgegangen zu sein. Die hier wie dort übliche Sitte der Spendung von Nahrungsmitteln etc. für Arme hat dabei vielleicht durch den römischen Gebrauch der Spendung von Geldmitteln (Aussetzung von Legaten) zur Feier der Totentage (Hasenclever 44 f. 100 A. 2) einen verstärkten Antrieb erfahren. Wenigstens schärfen die Kirchenväter um 400 in ihrer Fürsorge für Abstellung oder Milderung der Mahlunsitten diese Art von Wohlthätigkeit als Pflicht aufs angelegentlichste ein.

[3] K. Müller, *Kirchengeschichte* 1892, S. 121 (Veil a. a. O. 111); s. Tert. de cor. 3. de monog. 10. de exh. cast. 11. Cypr. ep. I 2. XII 2. XXXIX 3. Die Oblationen sind nicht als „Messopfer“ (*RE.* II 749 f.) zu verstehen.

[4] Const. ap. VIII 42; vgl. die Termine für die Totenopfer bei den Griechen (Hasenclever 27 f.) und das Novemdial (sacrificium und cena) der Römer. In der Anfangsperiode scheinen ausschliesslich die Jahrestage des Todes (Marquardt a. a. O. 311; christlich: Natalizien, vgl. Hasenclever 103 f.) gefeiert zu sein,

## Fisch.

Der vorhergehende Abschnitt zeigte 1) das Vorkommen des Fisches in Mahlbildern, a) solchen, die eine unverkennbare Beziehung auf das Speisungswunder enthalten, b) in anderen Mahlbildern ($u_2$ Nr. 5—8, hier isolirt); 2) eine gelegentliche dekorative Bedeutung des Fischbildes. Als zu 1a gehörig erwiesen sich noch einige Gemälde, welche in abkürzender Darstellung die Speiseelemente des biblischen Wunders enthalten, sowie einige Grabsteine mit 2 Fischen und 5 Broten (s. o. 237 A. 1). Dass dem Fisch in den Fällen 1a eine über den ursprünglichen Sinn des Speisungswunders hinausgehende Bedeutung zuzuweisen wäre, dafür bietet die altchristliche Literatur keine sonderlichen Belege, aber ein eucharistischer Sinn dieser Stücke mag wegen der Bedeutung der Mahlbilder, welchen sie entstammen, nicht gänzlich ausgeschlossen sein. Direkter wird ein solcher Sinn in den Fällen der Sarkophagskulptur vorliegen, wo eine Nebeneinanderstellung der Brotvermehrung und der Wasserverwandlung zu Kana sichtbar ist.[1] Auch Mahlscenen am Sigma liefert die Plastik.

Was die Grabplatten anbelangt, so ist noch daran zu erinnern, dass auf denselben „sich häufig Fische abgebildet finden, bald mit, bald ohne andere Gegenstände des christlichen Grabschmucks . . . „ dass auch nichtsepulkrale Gegenstände, wie Ringe und andere Schmucksachen, Lampen und Becher den Fisch tragen, auch manche andere, die offenbar als Amulette gedient haben, in Fischform gebildet sind. Von dem, was augenscheinlich nur Ornament ist, kann man füglich absehen, ebenso von solchen Beispielen der Anwendung des Fisches, die auf den Beruf hindeuten oder eine Anspielung auf den Namen (z. B. Pelagia

während man sich gegen eine Mitfeier heidnischer Totenopfer und -mahle energisch verwahrte (Clem. Al. paed. II 1. Tert. de res. 1 cf. de test. an. 4). Auch die Feier der jährlichen öffentlichen und privaten Totenfeste trat bei den Christen gänzlich in den Hintergrund, während späterhin die Rosalia wieder auftauchten (Hasenclever 100 A. 1) und aus den Parentalia im Februar das völlig heterogene Fest „Natale Petri de cathedra" gemacht wurde (Duchesne p. 266 f.).

[1] Dobbert a. a. O. 376 f. 380 f.; s. o. 140 (A. 1. 6). Den gleichen Typus vertritt, wenn auch in bunterer, zum Teil nicht mehr deutlicher Komposition, ein (spätes) Gemälde aus den Katakomben zu Alexandria (*BAC* 1865, p. 57 ff. 73 ff. Kraus, *R.S.* 251 f. Wilpert, *Fractio panis* S. 11 f. Vgl. S. 13 über eine Pyxis aus Karthago). Eine gemeinschaftliche Erwähnung beider Wunder liefert Liberius (s. o. 237 A. 3).

oder Maritima) enthalten".[1] Unter den auf Grabplatten häufigen Zusammenstellungen des Fisches mit anderen Emblemen sind Schiff, Taube und Anker noch besonders hervorzuheben; „die Verbindung von Fisch und Anker ist auffallend häufig".[2] Leider ist eine sichere Datirung nur in seltenen Fällen möglich, doch scheint dieses Zusammenvorkommen vorwiegend auf die Anfangszeit zu weisen.[3] Auch die Legende IXΘYC findet sich auf Grabplatten und sonst.[4]

Man ist hierdurch mit Recht an die Stelle Tert. de bapt. 1, sowie an die bekannte von Späteren bezeugte akrostichische Deutung der Buchstaben (*Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ*) erinnert worden.[5] Lieferte sie den Grund zur (frühen) Verbreitung des Fischsymbols, oder ist diese durch andere Umstände veranlasst? — Die Meinungen der Forscher gehen hier auseinander, und das vorhandene Material reicht zur sicheren Feststellung kaum aus.

Das gilt auch von den literarischen Nachrichten, wenigstens der Anfangszeit. Über die richtige Auffassung des Aberkiosfragments (um 200) wogt noch der Streit, und solange sich die Wellen nicht geglättet haben, darf an eine unbedenkliche Verwertung des dort v. 13—16

[1] Hasenclever 228 f. (Vgl. die Klassifikation bei Achelis S. 57.) Der Fisch auf Lampen s. Sch., *A.* 297 f. (Becker, *Darst. J. C. unter dem Bilde des Fisches.* 1876, c. IV.)

[2] Achelis 67 f.; S. 66 „vier Verbindungen von Bildern" nach de Rossi (vgl. *RE.* I 521 ff.).

[3] Vgl. den Sarkophag der Livia Primitiva (gegenwärtig in Paris; Le Blant, *sarc. d'Arles*), wo „links ein Fisch in vertikaler Richtung, in der Mitte ein Hirt in kurzer Tunika, von zwei Schafen begleitet, die zu ihm aufblicken, ein drittes trägt er auf der Schulter; an der rechten Seite ein Anker" (Schultze, *ASt.* 232, der die beiden seitlichen Embleme als spätere, christliche Zuthaten ansehen möchte S. 234 f.). Gegen de Rossi's Nachweis, „dass der Fisch in den Katakomben zu den ältesten Symbolen gehört, dass seine Anwendung in das 2. und 3. Jahrhundert fällt und dass dieser Gebrauch im 4. Jahrhundert allmählich abgenommen habe" (vgl. Heuser, *RE.* I 516. Kraus, *Gesch.* 93), verwahrt sich Achelis a. a. O. 74; es gäbe „etwa gleich viel Fischmonumente aus vorconstanstinischer wie aus nachconstantinischer Zeit". Auch auf orientalischen Monumenten (christlichen Ursprungs) erscheint der Fisch (Bayet p. 12 f. *The Edinburgh Review* January 1895, p. 215). Der Versuch einer chronologischen Sichtung der hieher gehörigen Monumente (vgl. *RE.* I 516—S. cf. 519 f.), insbesondere der Grabplatten, muss noch angestellt werden.

[4] Mus. Kircher. 70 s. Sch., *ASt.* 271 Nr. 23; 274 Nr. 34 (vgl. S. 229—31). Andere Fälle s. Sch., *A.* 304. 260.

[5] „Sed nos pisciculi secundum ΙΧΘΥΝ nostrum Jesum Christum in aqua nascimur" (Tertullian; cf. Aug. de civ. dei XVIII 23 u. ö., z. B. in *RE.* I 176. Von Augustin zeigen sich wieder Spätere abhängig, vgl. Achelis 36 ff.). Das Akrostich erwähnen Sib. (s. u.), Lact., Eus. (s. Hasenclever 230), Opt. Mil. (Achelis S. 21 f.) etc. (s. Oehler zu Tert. l. c. I 619 f. sub h).

vorkommenden Fisches[1] nicht gedacht werden. Clemens Alex., der den Fisch als Zierstück für christliche Ringe neben anderen indifferenten Emblemen empfiehlt (s. o. 9 A. 3), besagt nichts. Noch weniger Origenes an der häufig angezogenen Stelle zu Matth. 17, 27.[2] Erst bei späteren Schriftstellern (vom 4. Jahrhundert an) trifft man wieder auf Gleichsetzungen des Fisches mit Christus, sei es unter Vergleichung seiner Heilskraft mit derjenigen des Tobiasfisches, d. h. mit Rücksicht auf das Taufwasser,[3] sei es unter Vorbringung einer eucharistischen Deutung, deren Anhaltspunkt in der Ausführung Joh. 6, vielleicht auch in der Anschauung von Mahlbildern auf den christlichen Kunstwerken selbst, gegeben war.[4] Damit ist nicht gesagt, dass das (alleinige) Auf-

---

[1] *Καὶ παρέθηκε [sc. πίστις] τροφὴν πάντη ἰχθὺν ἀπὸ πηγῆς*
*Πανμεγέθη, καθαρόν, ὃν ἐδράξατο παρθένος ἁγνή,*
*Καὶ τοῦτον ἐπέδωκε φίλοις ἔσθειν διὰ παντός,*
*Οἶνον χρηστὸν ἔχουσα, κέρασμα διδοῦσα μετ' ἄρτον.*

Vgl. dazu nach G. Ficker (s. o. 250 A. 2) Harnack, *Texte u. Unters.* XII 4ᵇ 1895. Schultze im *Theol. Lit.-Blatt* 1894, Nr. 18 f. Robert im *Hermes* XXIX 1894, S. 421—8. Marucchi im *N. Bullettino di arch. cr.* 1895, p. 17—41. Wilpert, *Fractio panis* S. 103—27. Dieterich, *Die Grabschrift des Aberkios* (erst angekündigt; Verf. will „den römischen Kult bestimmt nachweisen, zu dessen Feier Aberkios nach Rom geschickt wird ... Die grosse Feier dieses Kults fällt gerade in die Zeit, in der die Inschrift gesetzt sein muss. Das Kultbekenntnis, die Schilderung seines kultischen Lebens findet so erst eine wirkliche Erklärung, und die Gottheit, die ihn führt und nährt, ist eine ganz andere als die Pistis"). Harnack a. a. O. 26 gab noch über den Fisch der Inschrift die Meinung ab: „zur Zeit dürfen wir nicht anders urteilen, als dass in dem Ἰχθύς höchst wahrscheinlich das Christus-Mysterium verborgen liegt" (26 cf. 22). Bestätigt sich dieser Kanon im weiteren Verlauf der Verhandlungen, so darf man vielleicht vermuten, dass in v. 11—14 ein Hinblick auf Tob. 6, 4 vorliegt; die Jungfrau wäre nicht Maria (Zahn, *Forschungen* V 81) sondern die Kirche.

[2] Es ist unverständlich, wie die Ausleger (auch H. M(erz), *Chr. Kunstbl.* 1880, S. 97. Achelis S. 19 f. cf. Hasenclever 230 f.) den „τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς" (ed. Huëtius I 316 D) überhaupt auf Christus haben beziehen können. Es ist damit augenscheinlich der (durch die Apostel gefangene) Mensch gemeint, der — im Gegensatz zu Christus — erst nach Befriedigung seiner weltlichen Neigungen den göttlichen Beziehungen Zutritt verstattet (Anspielung auf Matth. 22, 21).

[3] Opt. Mil. de schism. Donat. III 2, der hier (s. Achelis S. 21 f.) eine Etymologie von *priscina* giebt. Ähnlich bezeichnet Paulin. Nol. ep. XIII 11 (a. a. O. 25 f.) in einer Hinweisung auf das Speisungswunder Christus als „panis ipse uerus et aquae uiuae piscis", letzteres offenbar mit Anspielung auf Joh. 4, 10. 7, 38 etc. Dass „piscis" hier an „eine allgemein bekannte Symbolik" erinnere (Achelis 26), ist nicht gesagt. Die Erwähnungen machen den Eindruck momentaner Einfälle.

[4] Hinblick auf Joh. 6 bei Paulin. Nol. l. c.; Aug. in Joh. ev. tract. CXXIII erklärt das Brot Joh. 21, 9 als das vom Himmel gekommene (Christus) und das *ὀψάριον* für den leidenden Christus; dagegen vollzieht er *conf.* XIII 21. 23 in einer allegorischen Umdeutung der Schöpfungsgeschichte Gen. 1, 24. 26 eine direkte

treten des Fisches in christlichen Mahlbildern von Anbeginn einer eucharistischen Deutung unterzogen wäre. Der Sinn der Gemälde $u_2$ Nr. 5—8, wo dies zutrifft, geht in anderer Richtung (s. o. 263 f.). Und wenn der Fisch auch sonst isolirt begegnet, wie auf einem späteren Miniaturbilde, welches das Mahl des Herodes (Matth. 14, 6 ff.) darstellt,[1] so liegt in diesem Falle natürlich keine Bezugnahme auf Christus vor, geschweige denn eine eucharistische Deutung. Es spricht daraus nur die Gewöhnung christlicher Maler, gerade den Fisch zum Gegenstande eines christlichen oder doch auf biblischem Stoffe beruhenden Mahles zu machen, während tiefere Reflexionen über die Art dieser Speise ihre Arbeit vielleicht gar nicht begleiteten. „The symbolic meaning of the fish has been too much insisted on by those who have described and commented on these pictures."[2] Und jene Gewöhnung datirte möglicherweise von der Zeit, wo man eucharistische Handlungen durch Vorführung von Fischen und Broten zur Darstellung brachte. Es ist nicht zu bestreiten, dass dabei eine Erinnerung an den ursprünglichen Sinn in die veränderte Situation mit hinübergenommen werden konnte.[3] Es

---

Gleichsetzung des „aus der Tiefe gehobenen" Fisches mit der Abendmahlspeise, welche die Annahme, dass er den Sinn der altchristlichen Mahldarstellungen ($u_3$) gekannt habe, nahelegt. Die eucharistische Deutung vertreten noch (die Aberkiosinschrift,) die Pektoriosinschrift von Autun (Kraus, *R.S.* 249 f.) und Ps. Afric. (s. o. 230 f. A. 5). Schultze, *ASt.* 53 urteilt über die Symbolik des Fisches: „Ursprünglich ein Bekenntnis (. . .) involvirend, erhielt derselbe in den bildlichen Darstellungen und, wahrscheinlich erst unter Rückwirkung derselben(!), bei den Kirchenschriftstellern eine tiefere mystische Bedeutung, die sich aus dem Fische als Nahrungsmittel und aus der dogmatischen Vorstellung von der Selbstmitteilung Christi an die Gläubigen im Abendmahle zusammenwebte." Das ist der wahrscheinlichste Verlauf. Auf die Fischnahrung legte H. Merz für die Entstehung des Symboles Gewicht, unter Berufung auf Joh. 6 und die Bedeutung des griechischen *ὄψον, ὀψάριον* (*Chr. Kunstbl.* 1880, S. 98): „wenn Christus sagte, ihn selber, sein Fleisch müsse man essen, wenn man das ewige Leben haben wolle, und wenn am mittelländischen wie am galiläischen Meere das Fischfleisch so sehr die Hauptnahrung und Zukost zum Brote war, dass man bei dem Worte Fleisch gewöhnlich nur an Fischfleisch dachte und der Fischmarkt einfach so viel als Fleischmarkt war, so konnte es der mehr von der Phantasie als von der Logik geleiteten Allegorik in Alexandria wie in Rom, in Rom wie in Karthago, in Karthago wie in Ephesus einfallen und gefallen, in dem sein ewiges Leben in seinem Fleisch darbietenden Christus den nährenden Fisch zu sehen, und ihn förmlich ‚unsern Fisch' zu nennen" (a. a. O. 1890, S. 77 f.).

[1] Aus einem Bamberger Evangeliar, jetzt zu München (von Kobell, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4.—16. Jahrhunderts*): vor der Polsterbank Schüssel mit Fisch, rechts und links davon ein Brot.

[2] Graves l. c. 198.

[3] Vgl. zu den Fällen $u_2$ Nr. 5—8 *BAC* 1882, p. 129 f. (Lefort p. 157 f.)

ist aber ebenso möglich, dass die Vorstellung von der Fischnahrung als einer vorzugsweise einfachen und daher auch den Christen angemessenen[1] die Fortführung einer derartigen Gewohnheit veranlasste. Gewiss hat auch der Umstand, dass, wo in den Evangelien von Mahlen berichtet wird, auch ausserhalb der Speisungswunder gerade Fische und Brot begegnen (Joh. 21, 9 f. Luc. 24, 42 f.), zur Verstärkung der hier ausgesprochenen Vorliebe mitgewirkt. Schliesslich ist jedoch auch die Vermutung der Einwirkung einer besonderen sakralen Bedeutung des Fischsymbols in irgend welcher heidnischen Anschauung (vielleicht zugleich derjenigen des Verfassers der Aberkiosinschrift?) nicht auszuschliessen. Auf heidnischen Monumenten begegnet der Fisch gelegentlich neben anderen Speisen,[2] auch in den jüdischen Kunstwerken fehlt er nicht.[3]

Wie dem auch sei, ein eucharistischer Sinn ist den Fischdarstellungen auf älteren Grabplatten kaum zuzusprechen. Die entlegenen schriftstellerischen Zeugnisse, welche einen solchen Sinn andeuten, können dafür nicht in Anspruch genommen werden. Lag ein geheiligtes Symbol dieses Inhalts schon von Anbeginn vor, so ist nicht einzusehen, warum sich davon nichts bei den vorkonstantinischen Autoren verraten haben sollte. Ebensowenig kann eine solche Bedeutung bereits für die Anfangszeit aus den sakramentalen Mahlbildern abgeleitet werden.[4] So lange nicht neue monumentale oder literarische Quellen das Dunkel erhellen, das sich über den Ursprung des Fischsymbols ausbreitet, wird man nicht sagen dürfen, dass aus der eucharistischen Bedeutung desselben die übrigen hervorgewach-

[1] Clem. Alex. paed. II 1 sieht in dem Fisch Matth. 17, 27 die *εὔκολος καὶ θεοδώρητος καὶ σώφρων τροφή* abgebildet und in Luc. 24, 41 einen Hinweis auf das frugale Leben der Jünger. Vgl. Harnack, *Theol. Lit.-Ztg.* 1882. Sp. 373 von den Marcioniten. Andrerseits galt die Fischspeise („cibus sanctior" bei Tertullian, s. *Texte u. Unters.* a. a. O. 16), wo sie neben anderen Genüssen auftrat, gerade „come vivanda eletta e di nobile cena" (*BAC* l. c. 129. Graves l. c. 198. Roller I 67. Hasenclever 227 A. 3).

[2] Z. B. in dem Mahle der Sabaziospriester (s. o. 263 A.).

[3] Kaufmann, *Rev. des ét. juives* XIII 1886. p. 50 f.

[4] Hasenclever 232. 234 f.; dagegen Achelis 100. — Auch die Gläubigen (Heuser, *RE.* I 524 sub II) wird der Fisch auf den Kunstdarstellungen nicht bedeuten (Sch., *ASt.* 41—4). Der Vergleich bei Tertullian l. c. ist nur ein beiläufiger. Und die Erwähnung des Menschenfanges durch Christus als Fischer im Hymnus des Clem. Alex. (s. o. 258 A. 4) stellt nur eine Übertragung des neutestamentlichen Bildes von den Menschenfischern (Aposteln) dar. (Münter I 49: „In den thalmudischen Schriften finden wir den Messias דָּג genannt.")

sen wären,[1] sondern bei der einfachen Gleichsetzung des ΙΧΘΥϹ mit Christus stehen bleiben müssen.

Ob diese bereits am Anfang in der (später bezeugten) akrostichischen Deutung ihren Grund hatte, darüber lässt sich nichts Sicheres ausmachen. Tert. de bapt. 1 giebt keinen weiteren Anhalt.[2] Der Anker könnte in jener Verbindung allerdings einen Hinweis auf das Kreuz enthalten,[3] so dass die Verbindung mit dem Fisch auf den Gekreuzigten wiese. In dem Zeugnis der Sibyllinen, welche in den Anfangsbuchstaben einer Reihe von Hexametern VIII 217—50 das Akrostich nebst dem Worte *σταυρός* vorführen, liegt vielleicht eine eigentümliche Bestätigung dieser Deutung. Derartige Spielereien waren nicht bloss in Alexandrien beliebt.[4]

## v. Märtyrerscenen.

(Fig. 29.)

Es ist auffällig, dass Martyrien gerade in der Periode, in welcher sie sich ereigneten, so selten zur Darstellung gelangten. „C'est à peine si, sous le voile de quelques scènes symboliques (?), les fidèles pouvaient entrevoir une allusion aux dangers qui les menaçaient, une exhortation à bien mourir.“ Dieser Mangel entsprach aber doch den Intentionen

---

[1] Dobbert a. a. O. 429. Schultze, *Chr. Kunstbl.* 1880, S. 92 (giebt S. 91 in Anlehnung an den Ausdruck *φάρμακον ἀθανασίας* bei Ign. ad. Eph. 20 dem Gegenstande eine sepulkrale Zweckbeziehung; auch Hasenclever 235). *A.* 173 f. Vgl. Heuser, *RE.* I 520 (erwähnt „die Annahme, dass in dem Ichthys die Eigenschaft Christi als Erlöser die erste Bedeutung war und dass der Gebrauch dieses Symbols mit dem symbolischen Delphin begann und allmählich auf den Fisch verallgemeinert wurde, seit man in den Buchstaben des griechischen Namens ΙΧΘΥϹ die Anfangsbuchstaben . . . erkannt hatte“; cf. Roller I 100. Dagegen Achelis 56. Kraus, *Gesch.* 93: „Erst seit Mitte des 3. Jahrhunderts scheint“ der Delphin „beliebter geworden zu sein, wie dies die römischen und gallischen Epitaphien aufweisen“. Sch., *ASt.* 61). Richtig Achelis S. 51.

[2] Aber es ist augenscheinlich, „dass ihm die akrostichische Auflösung des Wortes hier vorgeschwebt haben muss“ und sonach bereits einer gewissen Vorbereitung sich erfreute (gegen Hasenclever 230). Eine Beziehung auf die Taufe Jesu liegt in dem „secundum *etc.*“ nicht mit absoluter Notwendigkeit begründet (vielleicht enthalten die Worte nur eine Hinweisung auf den Taufbefehl). Dass diese Vorstellung von der Taufe und die akrostichische Deutung wechselweise zur Verbreitung des Fischsymbols beigetragen hätten (Achelis S. 15. 51), ist wenigstens aus der Tertullianstelle zu viel gefolgert.

[3] Roller I 105 f. *RE.* I 54 f. Als Grund für diese versteckte Anspielung liesse sich der Abscheu vor der Todesart der Kreuzigung, zumal in der Zeit vor Konstantin, der sie erst abschaffte, denken.

[4] Gegen Pitra (*RE.* I 520). Kraus, *Gesch.* 84 cf. 82.

der ältesten christlichen Kunst, die lieber „scènes de paix et de joie“ darstellte.[1] Nicht die Erinnerung an den Tod, sondern der Ausdruck des Vollbesitzes des Lebens sollte sich in den Kunstwerken an der Grabesstätte wiederspiegeln und so den Schrecken des Todes in eigenartiger Weise überwinden helfen. So ist in dem einzig vorhandenen Bilde aus den Katakomben ein Verhör dargestellt, das einfach als Scene aus dem Leben des betr. Verstorbenen gelten kann.[2] Darstellungen von eigentlichen Märtyrerscenen werden erst seit dem 4. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Heiligen- und Märtyrerverehrung häufiger,[3] nachdem der Sinn für historische Darstellungen inzwischen geschärft und die Absicht auf Belehrung und Bekehrung der Volksmassen hinzugetreten war. Der ursprüngliche Enthusiasmus war gewichen, dafür weidete man sich an der Anschauung von Erlebnissen aus einer grossen Vergangenheit.

## w. Die Oranten.

(Fig. 1. 20. 30–32; vgl. 3. 4. 7. 8. 26.)

Zu allen Zeiten ist es Sitte gewesen, Verstorbene (mit deren Angehörigen) an der Stätte des Grabes abzubilden, sei es wirklich in der Haltung von Toten (als Schlafende), sei es in Vorgängen aus ihrem Leben. Auf den christlichen Darstellungen dient die betende Stellung der Hände und Arme im ersteren Falle als Ausdruck der christlichen

---

[1] Bayet l. c. 42. cf. Roller I 162 (A. 2).

[2] Die Person auf dem Tribunal ist der Richter (s. o. 187 A. 1. Vita Cypr. 12. Le Blant, *Les Actes des Martyrs*, in den *Mém. d'Institus natl. de France. Acad. des inscr. et belles-lettres* XXX 2. 1883. p. 201 f. Hier — p. 193 ff. — anderes „détail des termes particuliers aux débats judiciaires“; vgl. *Les sentences rendues contre les martyrs* in den *Mélanges G. B. de Rossi* p. 29–40), ihm gegenüber unten der Bekenner, rechts im Bilde ein zu Gunsten des Bekenners durch das Verhör traurig Gestimmter (Christ? — er macht nicht „den Eindruck eines stillvergnügten Beobachters“, wie Schultze, *Chr. Kunstbl.* 1879, S. 180 meint, s. o. 135 sub i δ über die Armgeberde. Ein sacerdos coronatus — *RE.* I 656 und Kraus, *Gesch.* 169 nach de Rossi — kann also darunter nicht verstanden werden). Wen die vierte Person im Bilde vorstellen soll, ist nicht auszumachen, vielleicht den Ankläger oder einen Beisitzer im Verhör. (Sonst erscheinen die Bekenner auch auf einer catasta s. o. 187 A. 1. Vgl. Cypr. ep. XXXVIII 2.)

[3] Beispiele, zugleich der mehrfachen Erwähnung solcher Darstellungen bei Kirchenschriftstellern um 400 etc., s. *RE.* I 657. II 378 f. Sch., *A.* 362 f. 305. Bayet p. 62—4. Müntz l. c. 16 f. Steinmann a. a. O. 24 ff. Stevenson, *Il cimitero di Zotico* 1876, § IX, p. 73. Schwarzlose, *Der Bilderstreit* 1890, S. 33 f. Kraus, *Gesch.* 197 ff.

Hoffnung, die sich angesichts des Todeszustandes aufdrängt,[1] andernfalls charakterisirt sie den noch im Leben Gedachten überhaupt als Christen.

Wir stehen mit der vorliegenden Gruppe von Darstellungen bei der letzteren Klasse, d. h. wir haben hier Abbildungen Lebender vor uns, aber unter den Lebenden sind in der Regel die an der betreffenden Stelle beigesetzten Verstorbenen zu verstehen. Der Zusammenhang der äusseren Haltung mit derjenigen von Halbfiguren (Brustbildern; s. o. 112 f. 116 sub x) oder ganzen Figuren in umfangreicheren Darstellungen (s. o. 114 f), sowie mit solchen in mehreren alttestamentlichen Scenen bestätigt die Absicht der Verfertiger auf individuelle Vorführung. Es „sind Porträts im weiteren Sinne der Toten. Der Tote in seiner leiblichen Erscheinung wird damit im Akte des Gebets abgebildet. Daher ist zuweilen der Name beigefügt; Gesichtsausdruck und Kleidung sind individuell, was in den Sarkophagreliefs noch schärfer ausgebildet ist als in den flüchtigen Malereien der Grabstätten.“[2] Dass die Zahl der weiblichen Oranten auf den Katakombengemälden diejenige der männlichen um ein Bedeutendes übersteigt, wird auch aus dem Zusammenhange mit dem Leben begreiflich. Diese Gebetshaltung,[3] namentlich

---

[1] Vgl. die Wundergeschichte bei Tert. de an. 51: „Scio feminam quandam uernaculam ecclesiae, forma et aetate integra functam, post unicum et breue matrimonium cum in pace dormisset et morante adhuc sepultura interim oratione presbyteri componeretur, ad primum halitum orationis manus a lateribus dimotas in habitum supplicem conformasse rursumque condita pace situi suo reddidisse.“

[2] Sch., *A.* 175 (Beispiele für die Namensbeifügung s. A. 3. Roller I pl. XI S. XLIX 3. II pl. LXVII 4. Wilpert, *Ein Cyclus* S. 33). Liell verweist auf die römische „Sitte, bei Begräbnissen die Totenmaske des Verstorbenen auf dem verschlossenen Sarge anzubringen; an den Grabdenkmälern war es Brauch, die wohlgetroffenen Porträts der dort Beigesetzten aufzustellen“ (a. a. O. 130).

[3] Ausgebreitete Arme und erhobene Augen; vgl. (auf heidnischer Seite Liell 117 A. 2. 125 A. 2 f. Baumeister, *Denkmäler* I 590—2 Art. Gebet) die Zeugnisse bei Garrucci I 124 f. *RE.* II 538. Le Blant, *Inscr. chr. de la Gaule* II 165 A. 1. Roller I 297 (f.). Liell 117. Sch., *A.* 175 A. 2, dazu Tert. de orat. 14. adv. Marc. III 18 (Nachbildung des Leidens des Herrn; der Gedanke findet sich bei Späteren wiederholt, s. z. B. oben 221). Dion. Alex. bei Eus., h. e. VII 9, 3. Acta Pauli et Theclae 34. Acta SS. Phileae etc. 1, l. c. 519 (nimmt bei der Erwähnung Gottes im Verhör die Gebetshaltung an) etc. Das stehende Gebet war das gewöhnliche im festlichen Gottesdienst (Dion. Al. l. c. 5. Tert. l. c. 23; vgl. Münter a. a. O. II 114. Augusti, *Denkwürdigkeiten* V 392). Der Kanon des Paulus betreffend das Unbedecktsein oder Bedecktsein des Hauptes (1 Cor. 11, 4 f.) wurde wohl eingehalten (vgl. Liell 116); aber man stritt darüber, ob in der Vorschrift v. 5 auch die Jungfrauen inbegriffen seien (Tert. l. c. 21 f., der auch *de vel. virg.* den Schleier „für alle Mädchen, die die geschlechtliche Reife erlangt haben“, fordert; s. Noeldechen, *Tertullian* S. 403. Derselbe galt „bei den Griechen wie Römern als Zeichen des Eheweibes oder doch der Verlobten, die mit dem Tragen

der Frauen (und Kinder), an den gottesdienstlichen Versammlungsstätten oder im Hause muss sich der zeitgenössischen Anschauung besonders nachhaltig eingeprägt haben. Wo dagegen Männer dargestellt werden, erscheinen sie vorwiegend in Berufshandlungen (s. o. 118 f.). Aber alles vermittelt den Eindruck wirklichen Lebens, und die Nebeneinanderstellung von Orantenfiguren und biblischen Scenen diente dazu, den Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu einem lebensvollen zu gestalten.

Dass solche Figuren gelegentlich verdoppelt sind, insbesondere an Deckengemälden oder in Räumen auftreten, die bereits hergestellt wurden, bevor eine Beisetzung daselbst stattgefunden hatte, oder dass in vereinzelten Fällen die Bilder mit dem Alter und Geschlecht der Begrabenen sich nicht decken,[1] beweist nichts gegen die angezeigte persönliche Fassung. Man hat in solchen Fällen mit der Freiheit der Phantasie der Verfertiger und, wo die individuellen Züge weniger stark ausgeprägt erscheinen, auch mit ihrem Unvermögen zu rechnen, und jene veranlasste bisweilen sogar einen ansprechenden Gebrauch dieser Figuren als specifisch christlicher zu dekorativen Zwecken nach Analogie heidnischen Wandschmucks, wo andere statuenartige Füllfiguren begegnen. Schwerlich eignet den Oranten hier ein tieferer Sinn, wenn man nicht etwa eine „Personifikation des Gebets“ in ihnen erblicken will (Sch., *A.* 176). Sie sind nur Ersatzmittel für Formen, deren Fortführung sich unter den neuen Verhältnissen als ungeeignet erwies. Aber selbst in diesem unter-

---

des Schleiers der übrigen Welt nun entsagte“ S. 399. Die freiere Praxis in der römischen Gemeinde — S. 400 — macht sich auch in den christlichen Wandbildern bemerkbar, doch überwiegt der Schleier, s. o. 131). Gegen die ängstliche Beachtung gewisser äusserlicher Gepflogenheiten beim Gebet (Händewaschen und Ablegen der paenula vor und Hinsitzen nach dem Gebet) s. Tert. de orat. 13. 15 f., der aber die Einfachheit der Kleidung nach den apostolischen Vorschriften einschärft, während die Verfertiger mancher Katakombenbilder sich darin freier stellten (s. o. 113 zu Fig. 30; hierin mit Frantz a. a. O. 83 „ein Zeichen der ewigen Herrlichkeit, welche die Entschlafenen geniessen“, zu sehen, geht natürlich nicht an). Commod. instr. II 38 stellt eine andere wichtige Forderung für den Betenden auf. Über die Gebetszeit s. Tert. l. c. 25. de exh. cast. 10 Hipp. can. 25 (27). Im allg. zu vergl. Peters, *RE.* I 550—61. (Eine interessante Mitteilung über (kniende) Haltung Betender mit ausgebreiteten Armen s. in *The Academy* 1894 Nr. 1137, p. 150: „Two years ago, in the Republic of Mexico, Indians might occasionally be seen kneeling facing the altar, with their arms loosely extended, with the elbows slightly bent, and the hands raised to about the level of the ear. I only remember seeing this attitude adopted by men, never by women, or by people of other than Indian blood; and I do not think that I ever saw them employ it standing.“)

[1] Vgl. oben 111 A. 1. Liell 127 f. 133 f. Wilpert, *Ein Cyclus* S. 44.

geordneten Gebrauche drücken sie dem Ganzen unverkennbar den Stempel christlichen Geistes auf. Auch bei der Einfügung einer oder mehrerer Oranten in eine heitere landschaftliche Umgebung ist zunächst der dekorative Endzweck in Anschlag zu bringen, aber zumal da, wo sie als Begleitfiguren des guten Hirten erscheinen (s. o. 96. 113 sub $w_2$ $\alpha$), oder wo Schafe als Attribute des Hirtenlebens neben sie gestellt sind,[1] ist der Bezug auf das göttliche Erbarmen einerseits und den stillen Frieden der Ewigkeit andrerseits, der durch diese Sinnbilder verkörpert wird, zugleich gegeben. So sieht man auch Tauben in der Umgebung einer Orans, insbesondre auf Grabplatten, abgebildet,[2] die überhaupt die mannigfaltigste Umgebung für Oranten aufweisen. Auf Sarkophagen entsprechen sie nicht selten Hirtenfiguren an den Enden oder in der Mitte der Seitenwände, gelegentlich mit Cista oder Rollenbündel zu ihren Füssen.[3] Hier „ist als Beweis einer stärkeren Einwirkung der Antike die Thatsache beachtenswert, dass in sehr zahlreichen Fällen die heidnische Adorationsform, d. h. die Erhebung eines Armes, neben der gewöhnlichen Orantenstellung angewandt ist."[4] Auf Goldgläsern u. s. w. finden sich häufig Namenbeischriften von Heiligen (Maria, Agnes u. s. w.), von denen aus jedoch kein Rückschluss auf die ursprüngliche Bedeutung der Orantenfiguren in den Wandgemälden statthaft ist.[5] Eine Darstellung der Maria in ihnen zu sehen, verbietet sich ebenso wie die Beziehung auf die Kirche (s. o. 266 A. 1): beide Deutungen sind von der neuesten Forschung mit Recht aufgegeben worden.[6]

Auch eine Darstellung der christlichen Seele (im allgemeinen) hat man in der Orans nicht zu erblicken; die hiefür beigebrachten Belege[7] sind vereinzelten und noch dazu späten Dokumenten entlehnt, und Ausnahmefälle wie die angeführten, welche gegen die nächstliegende An-

---

[1] Vgl. oben S. 96 f. (Fig. 20). 98 A. 2; Grabplatten DE ROSSI, *R.S.* II tav. XXXIX f., 10. 11. XLIX f. 14. WILPERT, *RQS.* 1892 (Taf. XII 2 = Mus. Lat. XV 1; hier rechts ein Mann auf Kathedra mit erhobener Rechten, vgl. das Bild oben 82 A. 3), S. 372.

[2] WILPERT, *Die gottgew. Jungfrauen* S. 71 A. 2. (LE BLANT in *Mélanges d'arch. et d'hist.* 1814, pl. XIII 1, p. 379.)

[3] Wie in dem Fresko VIAE LATINAE bei BOSIO p. 311: GARRUCCI II tav. 40, 3. WILPERT, *Katakombengemälde* 37.

[4] SCH., *A.* 251. Vgl. PÉRATÉ p. 304 f. (heidnische Pietas!)

[5] Vgl. SCH., *ASt.* 207 ff. LIELL (170 ff.) 175 ff.

[6] SCHULTZE, *Christl. Kunstbl.* 1879, S. 81—5. LIELL 158 ff. 197. PÉRATÉ p. 79 f.

[7] (DE ROSSI.) *RE.* II 539. LIELL 132. 136. PÉRATÉ p. 76 f. KRAUS, *Geschichte* 125 cf. 128. *RE.* II 545. Auch WILPERT, *Ein Cyclus* S. 43 f. sieht in den Oranten nicht Porträts, sondern „Idealgestalten".

nahme, dass in den Orantenfiguren „Darstellungen verstorbener Christinnen“ vorliegen, „die in vertrauensvollem Gebete sich zu Gott wenden“,[1] zu sprechen scheinen, vermögen thatsächlich die beobachtete Regel nicht umzustossen. Dass die Wirklichkeit vielfach nicht erreicht wurde, kann in Anbetracht der Verhältnisse nicht auffällig erscheinen. Der Inhalt des Gebets wird gemeiniglich durch einen Bezug auf den Todeszustand der als Orans dargestellten Person näher zu bestimmen sein, wiewohl nicht zu vergessen ist, dass die Gebetshaltung als ersten Zweck den hat, den Verstorbenen überhaupt als gläubigen Christen (Anbeter des wahren Gottes) zu charakterisiren.[2] Oft ist die betende Figur geradezu in einer Umgebung vorgeführt, welche an das Paradies (s. o. 189) erinnert, also „in dem Momente uns vor Augen gestellt, da sie in das himmlische Paradies eintritt, voll Lob und Preis, triumphirend über Welt und Tod, bereit, das unvergängliche Kleinod der ewigen Seligkeit zu empfangen“.[3] Auch die Bitte um Rettung der eigenen Seele kann

---

[1] Schultze a. a. O. 84. *Archäologie* 175. Vgl. (de Rossi,) *RE.* II 542 f. und bereits l'Heureux (Macarius) l. c. 169 f. Dass gerade hervorragende Christinnen (Märtyrer) darunter zu verstehen seien, wird man in der Regel nicht behaupten dürfen.

[2] Konstantin liess bei Lebzeiten sein eigenes Bildnis in Orantengestalt prägen und bilden (Eus., vita IV 15 f.).

[3] Mitius, *Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst.* Freibg. u. Lpzg. 1895, S. 7. Freilich ist in dem hier behandelten Bilde selbst (s. o. 114 Fig. 31) ein Bezug auf das Paradies mit keinem Anzeichen gegeben (dagegen s. o. 115 sub $w_3$ Nr. 5). Im übrigen dürfte die hier gegebene Erklärung des Bildes vor den bisherigen (S. 1 f.) den Vorzug verdienen; Roller ist ihr mit seiner Deutung der linken Scene auf die Vermählung Maria's mit Joseph vor dem Hohenpriester am nächsten gekommen (II 154); aber er sah noch „in der rechts sitzenden Frau die Gottesmutter selbst“ (s. dagegen Mitius 8—10; zu dem Unbekleidetsein des Kindchens vgl. Tert. de an. 56: „infans sub uberum fontibus, puta nunc puer inuestis“ *etc.*). „Die drei weiblichen Gestalten bedeuten . . ein und dieselbe Persönlichkeit, die sie uns nur in verschiedenen Lebensmomenten zeigen“ (S. 11); doch ist vielleicht zu beachten, dass die Richtung des von ehrerbietiger Scheu zeugenden Blickes der Figur zur Rechten eher nach der linken Scene hin als auf die Mittelfigur zu gehen scheint. Vielleicht kommt darin nur die Absicht auf symmetrische Gestaltung im Vergleich mit der (entgegengesetzten) Richtung des Blickes der Endfigur links zum Ausdruck. Dieselbe stellt allem Anscheine nach einen Bischof dar auf der cathedra (velata? Sch., *A.* 128; vgl. den sitzenden — unbärtigen — Mann auf dem Grabstein des Mus. Lat. 226 Ficker, *Bildwerke* S. 175, vor welchem rechts ein Mann mit offener Rolle — Lektor? — steht). Zum Akte der Eheschliessung s. noch *DCA* II 1106—10 *Nuptial ceremonies* im Art. Marriage (in der oblatio Tert., ad. uxor. II 8 vgl. Mitius 18 A. 4 werden richtiger Gebete mit Spenden gesehen, s. o. 269. Erst in späterer Zeit ist die wirkliche Feier der Kommunion bei dieser Gelegenheit nachweisbar; vgl. Duchesne l. c. 413—9).

in die Darstellung wohl eingeschlossen gedacht werden.[1] Grabinschriften als Belege für diese oder eine andere Fassung sind jedoch nur mit Vorsicht zu verwenden und jedenfalls nicht mit dem Anspruch auf direkte Erläuterung der etwa danebenstehenden Orantenfigur. Als volkstümlicher Niederschlag kirchlich erzeugter Vorstellungen lassen sie allerdings etwas von der Stimmung verlauten, die über dem Ganzen ruht, und sonach wird man auch die Fürbitte für die Hinterbliebenen, zu welcher manche unter ihnen auffordern,[2] als Inhalt des dargestellten Gebetes nicht rundweg abweisen dürfen. Aber es wäre verkehrt, eine dieser Deutungen als ausschliesslichen Sinn der Orantendarstellungen zu proklamiren.[3] Für ebenso möglich ist es schliesslich zu erachten, dass sich hie und da mit der Anschauung ein näherer sepulkraler Sinn überhaupt nicht verband, wie auch der Hirt (neben der Orans) gewiss nicht immer in sepulkralem Lichte erschien. Mindestens dienen Abbildungen von Kindern neben der Mutter oder beiden

[1] Schultze, *A.* 175 f. A. 6 möchte speciell an Act. 7, 59 denken. „Das volle Verständnis wird" ihm „erst durch die Symbolik des cömeterialen Bilderkreises überhaupt aufgeschlossen." (?) Vgl. Heussner im *Christl. Kunstbl.* 1893, S. 88—91.

[2] Beispiele s. o. 50 A. 2 (eine Abbildung der Inschrift liefert Wilpert, *Ein Cyclus* Taf. IX 3, der S. 40 A. 6 das daneben abgebildete Instrument für eine Peitsche erklärt als Gewerbezeichen des Verstorbenen, der also Fuhrmann oder Wagenlenker gewesen). *RE.* I 566 f. Wilpert a. a. O. S. 39—43. *BAC* 1894, p. 145. Umgekehrt kommt die Fürbitte der Hinterbliebenen für die Verstorbenen auf den Grabinschriften seltener zum Ausdruck, denn diese geben sich in der Regel als Zurufe (Acclamationen, s. *RE.* I 14 f.) der Zurückgebliebenen an die Hingeschiedenen oder als kurze Aussagen über dieselben; sie ist aber sonst zu belegen: II Macc. 12, 44 f. Acta Perp. 7. Tert. (s. o. 269 A. 3); über Begräbnisgebete unter kirchlicher Assistenz s. o. 277 A. 1. Lit. Rom. ed. Muratori Arezzo 1771. XIII 1 col. 730 ff. 2 col. 415 ff. 1056—60; Krieg in *RE.* II 529 f. (Hasenclever 92 f. 96 f. Duchesne l. c. hat „tout ce qui concerne l'assistance des mourants, le baptême et la pénitence *in extremis*, l'administration de l'extrême-onction, les prières pour les agonisants" von seiner Behandlung ausgeschlossen, da diese Riten des öffentlichen kirchlichen Charakters entbehrten p. V.) Zumal im 4. Jahrhundert ist ein Zurücktreten der privaten Fürbitte für die Heiligen gegenüber dem Ansuchen, dass sie für die überlebenden Christen bitten möchten, zu beobachten (Möller, *Kirchengesch.* I 531); die Spuren der Heiligenverehrung gehen aber, wie die Inschriften zeigen, weiter zurück (vgl. Aubé l. c. 390).

[3] Wilpert a. a. O. 43 (in enger Anlehnung an Grabinschriften S. 33 f.). Liell S. 158 unterscheidet (auf Grund dogmatischer Erwägungen, die er an seine Betrachtung der Bildwerke heranträgt) „zwei Klassen von Oranten ...: solche, welche inmitten biblischer Darstellungen, die Verkörperung der Bitten des Priesters am Grabe, stehend den Besucher des Grabes um sein Gebet anflehen (?), und solche, die in einer Umgebung, welche die Freuden des Paradieses ausdrückt, für uns zu Gott flehen". Der Bezug des dargestellten Gebetes auf die eigene Seele der Verstorbenen wird dabei nicht in Anschlag gebracht.

Eltern als Oranten (s. o. 113. 114 f. $w_3$) zugleich zur Darstellung der Liebe und Zusammengehörigkeit in der Familie während des vergangenen Lebens und über den Tod hinaus.

Eine unzweideutige Versetzung der Orans in das Paradies scheint in den Fällen sub $w_4$ vorzuliegen, von denen einige freilich nicht als „Einführungsscenen", sondern als Darstellungen der Susannageschichte gefasst werden.[1] Mit Unrecht, denn eine sichere Verwertung dieser Erzählung liegt erst auf der Kassette von Brescia (Sch., *A.* 279) und der Schale von Podgoritza (s. o. 16) vor, hier mit einer ausdrücklichen Beischrift, dort in vollständigerer Darstellung, d. h. mit Einschluss der Richterscene v. 50 ff., während die Scene der Auflauerung allerdings an die Form der Darstellung sub $w_4$ erinnert (Susanna als Orans, bekleidet u. s. w.).[2] Es ist aber wohl denkbar, dass, wie es für die spätere Zeit bereits öfters beobachtet wurde, eine Scene, deren Deutung der Erinnerung verloren gegangen war, der Phantasie den Stoff zu anderweitiger Identificirung lieferte, wobei die inzwischen erfolgte Steigerung des Interesses für Vorführung rein historischer Vorgänge zu berücksichtigen ist. Auch die Beischrift zu einer Tierdarstellung in Praetextati (s. o. 120 sub 3) weist auf eine spätere Zeit. Aus der Anfangsperiode dagegen sind Belege für die Susannageschichte nur spärlich beizubringen.[3]

---

[1] Nach Pératé p. 109 f. z. B. Nr. 1 etc. (s. o. 120 sub 3) und 5; jene (Darstellungen der „cappella greca") auch nach Wilpert, *Fractio panis* (Taf. II. IV. V) S. 22—4 (vergleicht S. 24 die Ähnlichkeit der Haltung des Mantels — s. o. 120 — mit den Figuren in den Ecken des Deckengemäldes der hinteren Seite des Raumes und der Eingangswand), während Kraus, *RE.* II 541 darin richtiger „nur Scenen aus dem Leben der hier Bestatteten sehen (möchte), die uns zu erklären jetzt eben einfach unmöglich ist". (In der Nische rechts vom Eingange befinden sich zwei griechische Inschriften — s. Wilpert S. 19 — mit folgendem Wortlaut: „Obrimos dem Palladios, süssestem Vetter (und) Mitschüler, zum Andenken": „Obrimos der Nestoriane, seligen, süssesten Lebensgenossin, zum Andenken".) Das Tempelhäuschen im Hauptbilde ist vielleicht ein Grabgebäude.

[2] Nach *DCA* II 1459 f. sub 16 bereits einige Male auf Sarkophagen „as a type of the church persecuted by the two elder forms of religion — the Pagan and the Jewish". Vgl. Heuser, *RE.* II 800 f.

[3] In jener Darstellung sieht man ein Schaf (Susanna) zwischen zwei Wölfen (den jüdischen Ältesten). Im biblischen Bericht ist der Vergleich nicht enthalten; s. aber Chrysost. bei Pitra, *Analecta* etc. II 260 Nr. XX zu v. 18: *Ἐπιδραμόντες δὲ αὐτῇ ἄφνω οἱ πρεσβύτεροι ὥσπερ λύκοι ἀμνάδα κατεῖχον, τῷ οἴστρῳ τῆς ἀκολασίας σπαράξαι βουλόμενοι· καὶ ἦν μὲν ἡ Σουσάννα ἀναμέσον τῶν δύο πρεσβυτέρων ὡς ὁ Δανιὴλ ἀναμέσον τῶν δύο λεόντων* (cf. p. 262 Nr. XXII zu v. 21. p. 265 Nr. XL zu v. 34). Der Vergleich mit „den zwei Völkern, welche der Kirche nachstellen", findet sich bei Hipp. in Sus. (ebenda p. 257 Nr. VI) v. 7. Vgl. Cypr. ep. XLIII 4. Passio SS. Pionii etc. 12.

Wie auf dem Fresko s. o. 113 sub $w_2$ $\gamma$ augenscheinlich die Aufnahme der Veneranda im Jenseits durch Petronilla zur Darstellung gelangt ist (vgl. die Blumenzeichnung links, wo vielleicht noch eine andere Heiligenfigur an der Ausbruchstelle sich befunden hat), so wird in den Scenen sub $w_4$ (ähnlich wie in einem Bilde aus OSTRIANUM s. o. 96 sub $q_2$) der Empfang der Verstorbenen im Jenseits durch zwei Engel abgebildet sein. Denn sowohl die Überführung ins Paradies wie der Empfang am Eingange des himmlischen Heiligtums und die Einführung INTER SANCTOS[1] wird nach altchristlichen Zeugnissen von Engeln besorgt;[2] auf späteren Monumenten erscheinen auch die Apostel Petrus und Paulus in derartigen Scenen.[3]

---

[1] Vgl. Inschriften, z. B. DE ROSSI, *R.S.* II tav. XLV f., 18; *ἐν ἁγίοις* Sap. Sal. 5, 5.

[2] Luc. 16, 22. Apokalypsen. Acta Perp. s. o. 186 (f.). Tert. de cultu fem. II 7. 13 („angeli baiuli"). Hipp. de causa univ. bei PITRA l. c. 269. Inschrift „accersitus ab angelis" (*RE.* II 586 nach FABRETTI). Const. ap. VIII 41: *ἀγγέλους εὐμενεῖς παράστησον αὐτῷ.* Vgl. LIELL 207. *RE.* I 416—9. SCH., (*ASt.* 150 f. 164.) *A.* 349 ff. (Der „angelus bonus" im heidnischen Vibiabilde s. o. 75 A. ist nicht christlichen oder jüdischen Ursprungs MAASS a. a. O. 222 f.) Der Vorhang bei Nr. 5 dient zur Bezeichnung des Einganges ins himmlische Heiligtum (WILPERT, *Die gottgew. Jungfr.* S. 76) nach dem Vorgange der jüdischen Zukunftserwartung (pargod s. WEBER S. 158 f.); vgl. „ein Bild an der confessio der Martyrer Johannes und Paulus, welches einen der beiden Heiligen in der ewigen Seligkeit darstellt ... als Orans zwischen zwei zurückgezogenen Vorhängen" (WILPERT a. a. O. Anm. 1); an „den Eingang zu einem Gemach" gemäss der Vorstellung, dass Christus der Bräutigam ist (a. a. O. S. 75), zu denken wird man nicht nötig haben.

[3] Vgl. oben 241 (A. 4); auch ein Fresko, aus Syrakus (PÉRATÉ 153 Fig. 111; dazu liturgische Sätze p. 157 cf. 152). Die beiden Apostel rechts und links neben dem Kopf einer Orans mit ausgestreckter Hand, um die halbkreisförmige Tafel zu halten, auf der jene sich befindet, auf der Platte Mus. Lat. XIV 46. Vgl. die Platte der Bessula (Orans) ebenda (PÉRATÉ 157 Fig. 115), zu deren Seiten unten je ein Leuchter und oben je ein Kopf (mit spätem Monogramm). Andere Umrahmungen (einer Orans) auf Grabplatten s. o. 113 f. A. 1. (Mus. Lat. XVI 28 sieht man u. a. einen Spiegel mit eingeritztem männlichen Kopf.)

# V. Überblick. Klassificirung.

Es hat sich ergeben, dass eine Untersuchung des ursprünglichen Sinnes der Schöpfung der Katakombengemälde einer Benutzung von Zeugnissen zeitgenössischer kirchlicher Schriftsteller angesichts der Ungebundenheit ihrer Schriftauslegung nicht zu entraten braucht, falls diese Benutzung nur den bei der Verschiedenheit der beiden Gebiete obwaltenden inneren Gesetzen folgt, und dass sie derselben bei dem Mangel von sonstigen Anhaltspunkten zur Deutung der verschiedenen Sujets auch nicht entraten kann. Dass die Einflüsse vielseitigere sein konnten, ist damit nicht ausgeschlossen. Vor allem will erwogen sein, dass die biblischen Sujets in einem Komplex von Darstellungen auftreten, der von der herkömmlichen Art profaner Wandbekleidung zu Zwecken des Zimmerschmucks, des oberirdischen wie des unterirdischen, im ganzen keine Abweichung zeigt. Der christliche Volksgeist hat sich auch zu den heidnischen Einwirkungen unbefangener gestellt als die officielle Vertretung der kirchlichen Lehre. So kam es, dass „der römische Christ auch rein heidnische Stoffe inmitten seiner Welt von vorzugsweise christlichen Darstellungen zuliess. Denn wie ihm so manche antike Anschauung auf Generationen hinaus noch in Fleisch und Blut steckte, so auch die, dass das Grab die Wohnung des Toten sei, welche man ebensogut wie die des Lebenden mit den duftigsten Blüten der Kunst schmücken müsse. Hielt er aber an dieser Idee fest, gewissermassen die Zimmerdekoration des Verstorbenen auf das Grab desselben zu übertragen, so ergab es sich ganz von selbst, dass auch einzelne Bestandteile dieser Zimmerdekoration auf den neuen Boden hinüberwanderten, darunter manches profane Stück, welches, wenn es nicht geradezu widerchristlich war, in der Katakombe ebensowenig störte, wie es in dem Wohnhaus das christliche Gefühl verletzt hatte."[1] Dabei will freilich beachtet sein,

[1] Wiegand a. a. O. 26 f. Vgl. oben S. 5.33 A. 1 (zum Exkubitorium in Trastevere vgl. Desjardins, *Note sur les inscriptions graffites du corps de garde*

dass das einzig noch vorhandene Wohnhaus auf dem Caelius (s. o. 34) eine Wanddekoration zeigt, in der man kaum einige biblische Motive gewahrt. Die Meinung, durch ein System, das es nur aufzufinden gälte oder das man bereits gefunden zu haben glaubt, mit einem Schlage eine Deutung der ganzen Summe von Freskendarstellungen erreichen zu können,[1] stellt sich hienach als eine verfehlte heraus. Noch weniger ist es erlaubt, in der Deutung alles Mögliche als christlich zu reklamiren, dessen heidnische Provenienz ersichtlich ist, oder die Thatsache überhaupt zu ignoriren, dass gerade in der Kunstentwicklung an Übergangspunkten die Fortbildung häufig unter Anlehnung an Überkommenes vor sich geht. Veyries betont mit Recht für das von ihm behandelte Sujet des guten Hirten, „qu'un type figuré, aux époques récentes et chez un peuple qui ne possède point d'art spontané, original, et, pour ainsi dire, autochtone, a presque toujours plusieurs antécédents; qu'il est la synthèse de deux ou de plusieurs types antérieurs, synthèse dans laquelle une intention, une idée nouvelle vient donner de l'unité à ces éléments de provenance diverse.“[2] Und dass Christen des 3. Jahrhunderts Sarkophage (aus heidnischen Magazinen) an ihren Grabstätten aufstellten, die noch nichts von specifisch christlichen Typen aufweisen,[3] verdient Beachtung.

---

*de la septième cohorte des virgiles*, in *Mémoires de l'Inst. natl. de France Acad. des Inscr. et belles-lettres* XXVIII 2. 1876 p. 265—85). Friedländer a. a. O. III 191.

[1] Schultze, *Archäologie* S. 183 (sepulkrale Deutung neben derjenigen Le Blant's S. 180—85); Kraus, *Gesch.* 71, erhebt gerechtfertigte Bedenken gegen Le Blant's Hypothese und findet seinerseits, unter Verweis auf den „Einfluss des Alexandrinismus“ (S. 84) und der in Rom um 300 (!) erneuerten altetruskischen Kunst (S. 91): die „sepulkralen Darstellungen sind zugleich symbolisch-allegorischer Natur“ (?); die biblischen Geschichten sollen typologisch verwandt sein (S. 134; dagegen s. o. 169 A. 4). Erwähnt sei noch Renan's These, „die christliche Kunst sei eine Schöpfung der Häretiker“ (S. 83; Einfluss der apokryphen Evangelien, aber doch erst in späterer Zeit! s. o. 135 A. 4).

[2] *Les figures criophores* p. 64.

[3] Dafür aber mythologische Motive, z. B. Odysseus und die Sirenen (auch in der Patristik erwähnt, s. *RE.* II 520 f.; dazu Apoc. Bar. 10, 8. B. Henoch, im griech. Frgt. von Achmim. Clem. Alex., strom. I 10, p. 345). Ferner der Genius mit der Fackel (wie auf späteren Sarkophagen der aquitanischen Schule Le Blant, *sarc. de la Gaule* IV A. 13. 14). Die von Lessing über diesen Gegenstand angeregte Streitfrage: „Wie die Alten den Tod gebildet?“ (vgl. Herder's gleichnamigen Aufsatz) ist mit J. G. Jacobi (Abh. über *Steine mythologischen Inhalts aus dem Cabinete des Herzogs von Orleans.* Zürich 1796) dahin zu entscheiden: Die Alten haben den Tod „nie personificirt, sondern sich bloss darauf eingeschränkt, ihn durch Bilder anzudeuten, die den Geist nur mittelbar an ihn erinnerten“ (S. 66). Das ausführende Subjekt der Handlung ist hier, wie sonst (s. o. 255), ein Putto oder Genius. „Die umgekehrte Fackel weist auf die Nacht des Grabes hin“

Es war dies freilich nur eine notgedrungene Koncession an den heidnischen Geschmack. Noch bemerkenswerter ist, dass sich in einem Annex christlicher Grabräume Kammern mit durchaus heidnischem Wandschmuck (s. o. 119 f.) vorfinden. Andrerseits ist nicht zu verkennen, dass ein weitgehender Ausschluss von specifisch heidnischen Darstellungen innerhalb der ältesten christlichen Kunst stattgefunden hat, und dass man mit Bewusstsein strebte, Formen der Darstellung zurückzustellen, welche dem geläuterten christlichen Geschmack anstössig sein konnten.

Diese Beobachtungen legen noch folgende Fragen nahe: 1) An welchen Punkten und aus welchen Ursachen musste sich das christliche Bewusstsein vor der Übernahme heidnischer Motive sträuben? 2) Was bedingte insbesondere die Auswahl neuer, d. h. der biblischen, Motive? 3) Woraus ist die augenfällige Beschränkung in dieser Auswahl zu erklären? —

1) Wir finden, dass seitens einiger Väter das alttestamentliche Bilderverbot wiederholt wird unter Konstatirung vereinzelter Ausnahmefälle für die Vergangenheit.[1] Der Widerwille gegen die Aufstellung von Statuen, welcher die Zeit vor Konstantin kennzeichnet, wurde auch sonst in der Christenheit geteilt.[2] Denn seit alters haftete an diesen Erzeugnissen heidnischer Plastik in der Volksvorstellung auf das engste die religiöse Wertschätzung des Dargestellten. Mochten auch die Gebildeten schon in dem Zeitalter der Aufklärung unter den Antoninen die herkömmlichen Vorstellungen über die verschiedenen Götter belächeln oder doch nur unter Umdeutungen gelten lassen, für den naiven Volksglauben, dessen Erhaltung auch die heidnische Obrigkeit gegenüber dem neuen Aberglauben sich angelegen sein liess, wie die Christenverhöre beweisen, bestanden sie noch fort. Man dachte sich die Statuen als Wohnsitze der heidnischen Götter (Dämonen) und sogar beseelt,[3] wobei

(Stephani a. a. O. 369). Vorhandene Skelettdarstellungen (z. B. in Pompeji, s. Richter, *Christl. Kunstblatt* 1875, S. 68—71) bilden dagegen „Aufforderungen zum brutalen Lebensgenuss" (Kraus, *Gesch.* 210. Le Blant in *Mélanges d'arch. et d'hist.* VII 251—7). Sch., *A.* 353 f.

[1] Z. B. der ehernen Schlange, die Moses aufrichtete, mit Rücksicht auf ihre typische Bedeutung (Joh. 3, 14. Justin, dial. 94. Tert., de idol. 5. adv. Marc. II 22; T. erklärt die Einzelfiguren auf der Bundeslade für „certe simplex ornamentum").

[2] Vgl. die Stellen bei Bayet p. 9 A. 1. 10 A. 1. Hennecke, *Die Apologie des Aristides* 50 sub *δημιουργός* (dazu Tert. de idol. 3 ff. Clem. Alex. coh. 4. Orig. c. Cels. VII 62. VIII 17. Martyrienberichte etc.; Athenag. suppl. giebt bei dieser Gelegenheit Nachrichten über die Entstehung der griechischen Malerei und sonstiger Kunstzweige).

[3] Le Blant, *Recherches* s. o. 177 A. 4. p. 4 f.

die Nachwirkung des Eindruckes vollendeter Schönheit, welchen man von den besten Erzeugnissen heidnischer Plastik her hatte, als Reizmittel zu ihrer Anbetung[1] in Betracht kam. Die höchste Schönheit war aber nach christlichen Begriffen überhaupt nicht in körperlicher Form zur Anschauung zu bringen; sie besteht vielmehr in der Schönheit der Seele.[2] Und Statuen für die Verstorbenen vermögen nicht ihr Andenken mit dauernden Ehren zu umkleiden, wenn sie auch als „Bilder hinfälliger Leiber .... für solche genügen, in deren Hoffnungen für weitere Güter nach Ablauf des sterblichen Lebens kein Raum mehr war."[3] An diesem Punkte kann man von einem wirklichen Kunsthass der Christen in der Anfangsperiode reden. Das *τεκνία, φυλάξατε ἑαυτὰ ἀπὸ τῶν εἰδώλων* (1. Joh. 5, 21) war ihnen tief eingeprägt. Es wurde dem christlichen Handwerker und Künstler verdacht oder verboten, etwas Götzenbildartiges anzufertigen, „sei er nun Goldschmied oder Silberarbeiter oder Maler oder sonst ein Künstler".[4] Erst als nach Konstantin die Ruhe und Erspriesslichkeit der allgemeinen Lage eingetreten war, deren Kunstzweige wie die Plastik zu ihrer Pflege bedürfen, haben sich weitere Kreise innerhalb der Christenheit derselben beflissen und fand sogar eine Begünstigung durch die Kaiser statt (Sch., *A.* 163 A. 2).

Dass in der Anfangszeit die Malerei als vorwiegende Vertreterin

---

[1] Le Blant in *Mélanges d'arch. et d'hist.* V 1885, p. 103—5.

[2] Orig. de orat. 17. Augustin (conf. IV, 13 f. cf. 15) hat noch über den Begriff des Schönen in seiner Jugendzeit Reflexionen angestellt und einige Bücher geschrieben, die er dem Redner Hierius in Rom widmete.

[3] Eus. vita Const. I 3 (Kemptener Ausg.). Nach Origenes c. Cels. VIII 17 sind die rechten Bilder und Geschenke für Gott die Gebete aus reinem Gewissen und die Tugenden nach dem Muster seines Ebenbildes (Christus).

[4] Hipp. can. 11, S. 78 f. Tert. de idol. 5 ff. c. 8: „Nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est. Nihil alterius uacat. Tot sunt artium uenae quot hominum concupiscentiae." Über die verschiedenen Arten von Berufsarbeitern vgl. Blümner a. a. O. 106 f. 112. (Duruy-)Hertzberg, *Gesch. des röm. Kaiserreichs* III 462 Nr. 10. Friedländer III 258; 206 ff. über Porträtmalerei, vgl. christliche Urteile bei Cyprian., de hab. virg. 15. Basil., hom. in Gord. mart. 2 ed. Maur. II 143 (in SS. XL mart. 2, p. 149). Als christlicher Maler ist Hermogenes zu erwähnen (Hilgenfeld, *Ketzergesch.* 553 ff. Noeldechen, *Tertullian* 206). Schriftsteller verglichen ihre Thätigkeit mit derjenigen von Malern (Greg. Thaum., panegyr. 1. Eus., vita Const. I 10). Beispiele von Malereien in Stucco (s. o. 26 A. 1. Sch., *A.* 284) liegen z. B. vor in Priscillae, cappella greca (Wilpert, *Fractio panis* 22 Fig. 3. 4); $q_1$ Nr. 15, s. o. 86 f. Viae Latinae cub. II (Bosio). Vgl. Petersen über derartige Grabmale an der Via Latina in *Monumenti inediti pubblicati dall' Inst. di corrisp. arch.* VI tav. XLIII f. 1860, p. 348—415. tav. XLIX—LIII 1861, p. 190—212.

der christlichen Kunstübung erscheint, ist bei ihrer Eigenart und dem allgemeinen Charakter dieser Epoche begreiflich. „La pensée religieuse est trop spiritualiste encore pour qu'on ait la tendance à matérialiser l'esprit en l'emprisonnant sous des formes humaines."[1] Die Malerei vermag vorzugsweise „der Innerlichkeit zu dienen und die grossen Thatsachen des Gemütes zum Ausdruck zu bringen".[2] Dazu hat sie an der Komposition und der leichteren technischen Handhabung die Mittel zur bequemeren Vorführung zusammenhängender Begebenheiten (s. o. 147 A. 1). Sie zeigt eine immerhin noch stärkere Zurückhaltung in der Vorführung heidnischer Motive und mythologischer Figuren als die spätere Plastik. Aber eine ängstliche Scheu ist hier so wenig wie dort zu beobachten. Das Christentum „befürchtete von diesem Erbe römischer Kultur keine Begriffsverwirrung, keinen nachteiligen Einfluss religiöser oder sittlicher Art auf seine Glieder".[3] Was nicht geradezu als störend empfunden wurde, wurde dem Cyklus der Bilder eingefügt.[4] Darstel-

---

[1] Roller I 91.

[2] Kraus, *RE.* II 785. *Die christl. Kunst* S. 204—6. Hotho a. a. O. 4 ff.

[3] Wiegand a. a. O. 31. (Kraus, *RE.* II 463 f.)

[4] Unter diesem Gesichtspunkte ist das Vorkommen des Orpheusbildes (s. o. 121) in erster Linie zu begreifen, wie Zucker mit Recht hervorgehoben hat (*G. G. A.* 1889, S. 338, unter Verweisung auf die Umgebung in Callisti S. 338 f.; vgl. 340 f. Für den Fall Nr. 4 besteht ihm die Möglichkeit, „dass der hier Begrabene auf diese Weise als Sänger gefeiert werden sollte" S. 342). Eine sepulkrale Bedeutung des Bildes kann „in den zeitgenössischen Vorbildern desselben nicht gefunden werden. Die Beliebtheit des Mythus, die Möglichkeit der Verwendung eines landschaftlichen Hintergrundes, auf den die Malerei der Kaiserzeit Wert legte, sowie die Gelegenheit in möglichst naturgetreuer Darstellung ausländischer und fremder Tierarten zu glänzen, mögen die Häufigkeit der Darstellung in den Gemälden und Mosaiken der Kaiserzeit begründet haben" (Heussner a. a. O. 19). Immerhin wird eine auf das Jenseits bezügliche Fassung, falls man nicht bei der angegebenen stehen bleiben will, noch am ersten in Rechnung zu ziehen sein, wenn auch nicht aus den von Heussner beigebrachten Gründen (1) man müsste sonst schon eine vorhergehende Bekanntschaft der ungebildeten Gläubigen mit dem Sinn der orphisch-bakchischen Kulte und ihrer Unsterblichkeitslehre (vgl. Maass a. a. O. 64 f.) voraussetzen; 2) beruht die Konstruktion Heussner's auf der irrigen Voraussetzung von der durchgängigen sepulkralen Bedeutung des Cyclus der Katakombengemälde, namentlich des Hirtenbildes; 3) wird an dem rein äusserlichen Umstand, dass Orpheus im Falle Nr. 2 von Schafen umgeben ist, durch Vermittlung des Hirtenbildes die weitgreifende Schlussfolge gehängt, „dass überhaupt von vornherein eine sepulkrale Bedeutung des Orpheus seinen Eintritt in den altchristlichen Bilderkreis veranlasste" S. 24, während die Einführung der zwei Schafe dort augenscheinlich „nur Ungeschick des Katakomben-Malers ist" Zucker S. 340); vielmehr s. o. 250 A. 1. Zu den Stellen bei Heussner S. 7 f. 9; ferner Hipp. ref. V 20 (Sethianer; Orpheus unter den „Theologen" und als Mystagog). Orig. c. Cels. VII 53 f. (seine Lebensführung), und aus der Profanlitera-

lungen des Nackten gebrauchte man — mit Einschränkung — auch bei specifisch christlichen Figuren (s. o. 129); was an das Lascive streifte, wurde vermieden, hier wie dort. Scenen ungebundenen Treibens wie Wettkämpfe, Spiele und dergl. traten in den Hintergrund.[1] Genrehaftes jeder Art wurde ungezwungen und absichtslos in die gesamte Darstellung hineingezogen. „Die idyllische Richtung, welche schon die spätrömische Literatur in Gedichten und Romanen genommen hatte", blickt überall durch. „Das Landleben wurde ein neuer Mittelpunkt des Interesses, besonders die Beschäftigung der Hirten, Winzer und Fischer reizte die Künstler immer wieder."[2] Die Vorliebe für ländliche- und Meeresscenen schaffte sich Ausdruck, wenn auch die Mittel, mit denen man derartiges zur Darstellung brachte, noch geringwertigere waren als diejenigen, welche die spätrömische Kunst zur Verfügung hatte. Trotz der Abkürzung verleiht aber alles den Eindruck der Naturwahrheit und Lebendigkeit. Ist es nicht, als ob der Anblick eines Bildes wie der Meeresscene bei Cagliari (s. o. 102) das Wohlgefühl am Wasser, welches Goethe's Fischerlied schildert, erweckte? Der Personifikationen bedient man sich nur vereinzelt, um Abstraktes zur Vorstellung zu

---

tur Vergil. buc. III 44—6. Aen. (l. c.). Lucian de astrol. 36. Philostr. iun. imag. 7. Abbildungen des Orpheus unter den Tieren begegnen z. B. in Pompeji, „auf alexandrinischen Münzen des Antonin und Marc Aurel" (Piper a. a. O. I 121), und „seit der Zeit der Antonine bis ins 4. Jahrhundert . . . besonders auf gallischen und englischen Mosaiken" (Kraus, *Gesch.* 214). Verschiedene Ansichten in der Auslegung der christlichen Orpheusdarstellung s. bei de Rossi, *BAC* 1887, p. 29—35. de Waal in *RE.* II 562—4. Piper S. 122. Heinrici a. a. O. 739 (A. 2. 4). Sch., *A.* 178 f. — Zu den mythologischen Figuren in der christlichen Wandmalerei gehören noch Oceanus (*RE.* II 517 f.), Victoria.

[1] Derartiges häufig auf heidnischen Denkmälern (vgl. die Schilderung der Unterwelt bei Vergil. Aen. VI 637 ff.). Auf christlichen Monumenten nur vereinzelt ein Gladiator (Wassereimer aus Tunis, *RE.* II 89) oder Ringkämpfer (? S. Sebastiani, cub., rechts in einem dreifachen Gemälde: links Orans mit Stern, in der Mitte Lamm auf einem Berge und Hirt mit Schaf auf den Schultern; der Stock jenes Mannes soll „mit einer Schlinge versehen" sein: nach Marucchi a. a. O. 90 „das Amentum, der Schleuderriemen"). Sinnbildliche Bedeutung (etwa nach 1 Cor. 9, 24 f.) ist diesen Figuren schwerlich beizumessen; auch nicht den in einzelnen Katakomben (besonders Ostrianum, ferner S. Agnetis, Maximi und Domitillae, im Fresko SS. Petri et Marcellini, rechts oben am Arkosol des Bildes $u_2$ Nr. 6 — Mitteilung von Achelis —, und im Wandgemälde $q_1$ Nr. 69) auftretenden Pferden (*RE.* II 89. 617 f.: cf. II Tim. 4, 7; s. dagegen Sch., *ASt.* 279. *A.* 264 A. 2). Kampf- und Jagdscenen begegnen auf (karthagischen) Lampen (Sch., *A.* 295 f.), die sonst nur „dürftige Trümmer des älteren sepulkralen Bilderkreises" aufweisen (296 f.), zumal in der älteren Zeit (Le Blant in *Mélanges d'arch. et d'hist.* VI 229—38).

[2] Portheim a. a. O. 24. cf. 14. Sch., *A.* 164 ff. 319 ff.

bringen,[1] und lässt solches durch idealisirende Handlungen geschehen, welche ebensowohl Leben wie Heiterkeit atmen. Auf die Handlung als solche fällt, auch in den biblischen Scenen, der Hauptnachdruck. Alles, mit Einschluss der Berufsdarstellungen,[2] fügt sich gut in die dekorative Art der christlichen Kunst auf dieser Anfangsstufe ein, in der sich die Übernahme eines antiken Erbes am unmittelbarsten vollzieht. Doch war die „herkömmliche Ornamentik" nicht bloss „leere Augenweide. Sie versetzte auch den Gläubigen in vertraute Umgebung, sie vergegenwärtigte bestimmte Hoffnungen, die er nicht im Widerspruch mit seinem Bekenntnis zu Christus fand".[3]

Um das Maass des Neuerfundenen im Verhältnis zu dem Bestande des Überkommenen veranschaulichen zu können, sei hier noch eine Klassificirung des gesamten Materials der Katakombengemälde vorgeführt, die den dargelegten Gesichtspunkten entspricht.[4] Wir finden auf den Fresken, Grabplatten, Reliefs u. s. w.

I. Darstellungen von profanem Charakter, meist unbewusst als Dekorativstücke übernommen, manches davon mit christlicher Auslegung verknüpft.

II. Figuren und Embleme zur Darstellung rein persönlicher Beziehungen, gleichfalls übernommen, aber unter Hinzutritt christlicher Neubildungen.
   - A. Bezeichnung des Namens oder des Berufes von Verstorbenen.
   - B. Vorführung der Verstorbenen selber
     - a. in Form von Porträts oder Darstellungen aus dem häuslichen Leben, gelegentlich mit christlichen Merkmalen.
     - b. in Orantendarstellungen.

III. Biblische Scenen und Figuren, als Gegenstände völliger Neuschöpfung.

---

[1] S. 38 sub b Nr. 1. 103 A. 1. Erst mit dem Aufkommen der Plastik stellen sie sich häufiger wieder ein; s. Kraus, *RE.* II 606 f. *Gesch.* 203 ff. Sch., *A.* 374 ff.

[2] S. 118 f.; vgl. die Irenaeusstelle S. 184 f. Über Fossoren s. Bingham, *Origines* III 8 ed. Grischov. II 42 ff. *RE.* I 537—9. Anderweitige Beispiele von Darstellungen eines Fossor liegen vor in S. Agnese und über dem Eingangsportal von S. Maria in Trastevere (Mitteilung von Achelis).

[3] Heinrici a. a. O. 741. Auch für die (mythologischen) Figuren auf heidnischen Grabmonumenten kommt man mit der Annahme einer lediglich dekorativen Bedeutung (Hasenclever 48 f. 54—64) nicht aus, mag auch eine direkte sepulkrale Fassung nicht angezeigt sein (Friedländer a. a. O. III 693 ff.).

[4] de Rossi, *R.S.* II 351 teilt in 1) immagini simboliche cristiane; 2) di tipo profano, altre adoperate in senso cristiano, altre ornamentali; 3) storiche; 4) iconografiche. Ebenso Armellini, *Le catacombe romane* p. 138 ff. Anders Kraus, *R.S.* 234 ff. Frantz a. a. O. I 33. Schultze, *Die Katakomben* S. 97 ff.

(Hierzu auch die eigentlichen Symbole, sofern sie nicht der I. Klasse zuzurechnen sind.)

2) Die grösste Selbständigkeit hat die älteste christliche Kunst in der Einfügung der oben behandelten biblischen Motive in den Rahmen dekorativer Ausschmückung ihrer Grabstätten bewiesen. Sie wollen nicht nur als Ausdruck des Trostes gefasst sein, den man sich an der Stätte des Grabes selber gab, sondern vor allem des Bekenntnisses, an dem man sich aufrichtete. „Wie es Dichter verstehen, Denkbegriffe und Vorstellungen im Bilderglanze belebter Metaphern dem innern Blick durch verwandte Gestalt zu veranschaulichen, vergegenwärtigen die Maler jetzt die Hauptgedanken des Christentums unmittelbar in bezugreich verwandten Begebnissen."[1] Das treibende Moment beim Zustandekommen der biblischen Doppelreihe auf den Kunstdarstellungen der Anfangsepoche ruhte in dem Bewusstsein der ältesten Christen, eine „Wolke von Zeugen" der Vorzeit um sich zu haben, und daneben in der festen Richtung ihres inneren Blicks auf Jesus als „den Führer und Vollender des Glaubens" (Hebr. 12, 1 f.). Damit war ihnen, bei ihrer vorwiegenden Schätzung der neuen Religion als eines weltumspannenden und in der Geschichte der Menschheit seit alters bewährten, jüngst zu endgültiger Bestätigung gelangten Gottesglaubens (Monotheismus), eine Stütze von nachhaltigster Kraft verliehen in einer Zeit, die geneigt war, jedweder neuen Erscheinung auf religiösem Gebiete, mochte sie auch nur der gröbsten Auffassung Genüge thun, ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, und die dabei doch neben einer hohen Achtung vor den ehrwürdigen Gestalten des grauen Altertums die Tendenz zeigte, sich aus dem Wirrsal polytheistischen Aberglaubens zu der Einheit der Gottesidee zu erheben, zu der auch eine verbreitete philosophische Richtung an ihrem Teile hinstrebte, ohne sie freilich nachhaltig vertreten zu können. Das Christentum wusste jene Idee, deren Schwerpunkt in der Glaubensüberzeugung ruhte, dass der das Weltall beherrschende Gott für die Leitung der Geschicke des einzelnen nicht zu hoch steht, auch der Überzeugung der „rudes et ineruditi" wirksam zu vermitteln, mit dem ihm eigenen Nachdruck der Wertlegung auf hohe ethische Forderungen. Blass und farblos konnten die Formen der Ausprägung, die man für einen solchen Gedanken wählte, nicht sein. Wie wirksam kamen sie in dieser Bilderreihe zum künstlerischen Ausdruck, der nun seinerseits „in dem Beschauer wiederum die Erinnerung an jene Glaubenswahrheiten wach rufen und vertiefen musste. Die didaktische Wirkung

[1] Hotho a. a. O. 35.

war vorhanden, aber unbewusst, nicht zunächst bezweckt."[1] Sie vollzog sich darin, dass in den Gläubigen angesichts dieses Cyklus an geheiligter und doch verborgener Stätte unter den Gedanken des Todes das Bewusstsein wachgehalten wurde, einen Gott zu haben, der über allen Völkern und Geschlechtern wacht und schon von alters das Schicksal seiner Gerechten regierte, und einen Heiland den ihrigen nennen zu können, der alle Gebrechen Leibes und der Seele heilte und aus dem Todesverhängnis in der Macht Gottes errettet. „Quis non peregre constitutus properaret in patriam regredi? .... Patriam nostram paradisum computamus, parentes patriarchas habere iam coepimus; quid non properamus et currimus, ut patriam nostram uidere, ut parentes salutare possimus?"[2] Mut und Todesfreudigkeit mochten sich angesichts der Reihe von biblischen Figuren beider Testamente bei den Beschauern der unterirdischen Fresken entzünden. —

3) Eine grössere Anzahl derartiger Darstellungen hätte den Zweck der Belehrung oder besser der Erhebung nicht mehr zu erfüllen vermocht als die beschränkte Auswahl im Freskencyklus der unterirdischen Wandgemälde, für die ein — annäherndes — Analogon auch in der altchristlichen Literatur vorliegt (s. o. 233). An der Schwierigkeit, welche die Beobachtung einer starken Reduktion von biblischen Sujets in der ältesten Malerei aufweist, leiden alle bisher versuchten Erklärungen; aber die vorstehende dürfte dem wirklichen Sachverhältnis unter allen am nächsten kommen. Das Schwergewicht der Gewöhnung nach einmal getroffener Auswahl will unter allen Umständen berücksichtigt sein. Dabei soll nicht geleugnet werden, „dass innerhalb der grossen römischen Gemeinde zu gleicher Zeit in verschiedener Weise der Geschmack und die Sinnesrichtung der Glaubensgenossen bestimmt" sein konnte.[3] Vielleicht hat selbst dem Maler oder dem Auftraggeber ein anderer Sinn im einzelnen Falle vorgeschwebt als dem Besucher der Grabstätte.[4]

---

[1] Kraus, *R.S.* 272. Die Befürchtung Roller's, dass „les éléments d'un théisme assez incolore pour ne contredire ni théologiens ni libres penseurs" zur Erklärung der Monumente unzureichend seien (II 376), hält einer historischen Würdigung der Zeitverhältnisse nicht stand.

[2] Cyprian. de mort. 26.

[3] Heinrici a. a. O. 736. Es will auch beachtet sein, dass in den Aufzählungen der Schriftsteller das alttestamentliche Wunder der Durchführung durch's Rote Meer z. B. schon in der Anfangszeit begegnet, während erst ein späterer Kunstzweig das Sujet aufweist (s. o. 139 A. 5).

[4] Wilpert, *Ein Cyclus* S. 52 bestimmt „den Endzweck der religiösen Katakombengemälde" so: „derjenige, welcher sie malen liess, hat durch sie — bald in mehr, bald in minder ausführlicher Weise — sein Glauben und Hoffen ausgedrückt;

Und zumal in der nachkonstantinischen Epoche mochten die Gesichtspunkte, die für die Auswahl der biblischen Sujets massgebend waren, in noch höherem Grade wechseln, nachdem sich der ursprüngliche Sinn den Veränderungen der Gesamtanschauung entsprechend verschoben hatte und eine strengere historische Auffassung eingetreten war, auch die paränetische Abzweckung der biblischen Kunstdarstellungen ausdrücklich betont wurde.[1] Selbst dann noch wird der ursprüngliche Sinn nachgewirkt haben, wie der Kernschatten am nächsten an dem Gegenstande haftet.

Von dem kirchlichen Einfluss zeugt bereits auch die Anfangszeit, man wird sich denselben mit Rücksicht auf die einfachen Glieder der Gemeinde freilich nur als einen begrenzten vorzustellen haben. „Unberührt von den theologischen Strömungen des Zeitalters führte der naive Durchschnitt der Gemeinde, der Bürger und der Bauer, der Soldat und der Sklave, ein religiöses Leben für sich. Ob es Religion im Sinne des Prophetismus und des Evangeliums war, was in ihren Herzen lebte, kann füglich bezweifelt werden, aber aus der klassischen Vorzeit hatte ihr Glaube wenigstens die religiöse Stimmung der unbefangenen, unmittelbar sich gebenden Kindlichkeit."[2] Das zeigen gerade die Kunstdarstellungen. In dem Maasse nun, als es die Kirche in ihrer Beeinflussung des Volksgeistes verstand, denselben in der Fortführung von Liebgewordenem gewähren zu lassen und doch zugleich zum Verständnis sowie zur selbständigen Arbeit an dem von ihr vertretenen Neuen anzuregen, hat sie ihren Einfluss auf sämtliche Glieder der Gemeinde behauptet.

---

für den Besucher der Grabstätten waren sie — wenn auch vielleicht nicht immer beabsichtigt, so doch thatsächlich — eine Aufforderung und Anleitung zum Gebete für die in den Gräbern beigesetzten und in den Grabschriften genannten Verstorbenen(?); für das Grab selbst ein Schmuck".

[1] Sch., *ASt.* 4. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts steht can. 36 der Synode von Elvira (vgl. Dale, *The Synod of Elvira.* 1882, p. 292 ff.) dieser Abzweckung noch strikt gegenüber. Derartige Abneigungen erhielten sich fort (Epiph. ep. ad Joannem ep. Hier. ed. Dindf. VI 85). Auf der anderen Seite hat die byzantinische Epoche das Interesse für die Malerei erheblich gesteigert und die Zahl der apokryphen Nachrichten über die Existenz von Bildern aus der Anfangszeit des Christentums vermehrt, z. B. den Lukas zum Maler gemacht (Wetzer und Welte, *Kirchenlexikon* [2] VIII 183 f. Moroni, *Dizionario* LIII 305. Harnack in *Texte u. Unters.* VIII 4, S. 4. 40). Den Endpunkt der Entwicklung bildet hier *Das Malerbuch vom Athos* ed. Didron (übers. von Schäfer).

[2] Deissmann a. a. O. 24. (cf. 23.)



# Register.

## Corrigenda.

S. 15 Z. 25 l. vernehmen.
„ 63 „ 2 l. ein.
„ 100 Anm. Z. 4 l. 618 st. 620.
„ 101 Z. 17 l. **die** st. den.
„ 113 „ 22 l. 75 st. 76.
„ 115 „ 5 l. affettuosa.
„ 137 „ 7 l. kam.
„ 137 „ 12 l. $q_1$ st. $g_1$.
„ 156 „ 8 l. Jahrhunderte.
„ 169 „ 16 l. *προστάγματα*.
„ 255 Anm. 2 Z. 2 l. Trauben.

Druck von August Pries in Leipzig.

# ALTCHRISTLICHE MALEREI

UND

# ALTKIRCHLICHE LITERATUR.

EINE UNTERSUCHUNG

ÜBER DEN BIBLISCHEN CYKLUS DER GEMÄLDE

IN DEN RÖMISCHEN KATAKOMBEN

VON

**DR. EDGAR HENNECKE,**

LICENTIAT DER THEOLOGIE.

MIT FÜNFUNDDREISSIG ABBILDUNGEN.



LEIPZIG,

VERLAG VON VEIT & COMP.

1896.

Druck von August Pries in Leipzig.

